



PICADERO



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

14

El actor en el centro de la escena

Alfredo Alcón
Raúl Serrano
Federico León
Juan Tríbulo
'Cacho' Palma

FESTIVALES

Río Negro / Rafaela / Tucumán / San Juan

TENDENCIAS

Teatro en un departamento / Teatro en un baño

TEATRO-DANZA

El descueve / Mabel Dai / Constanza Macras

GESTIÓN

La Hendija, Entre Ríos

Si en una ciudad pueden convivir formas teatrales clásicas, expresiones comerciales y propuestas independientes y experimentales es indudablemente porque esa ciudad tiene una *tradición* teatral; a lo largo de los años se ha formado un público y si, además, su densidad de población es alta, se podría decir, sin temor a equivocarse que ésta es una ciudad donde "hay público para todo". Entonces, ante una amplia oferta, una persona podría elegir, pero seguramente, si la decepcionara lo que ha ido a ver, identificaría a los responsables, les quitaría ese voto de confianza que fue su elección y mañana elegiría otra opción, sin que la actividad sufriera en su devenir.

Desde ciudades más grandes a ciudades más pequeñas, el fenómeno podría repetirse, en su medida y en su escala.

Supongamos ahora que en esa ciudad surge una *propuesta* cuyos códigos –puesta en escena y dramaturgia– tienen un reconocimiento, digamos, de público, de crítica, o de ambos, es decir, ha logrado una *inserción* en su medio, existe y puede crecer, pues ha encontrado una audiencia dispuesta a disfrutarla, compartirla o incluso confrontarla. Desde ese punto de vista, podría afirmarse que esa *propuesta* ha logrado *realizarse*, en el sentido completo de la palabra, a través del acto comunicativo, ha adquirido vida propia y un carácter que aún no posee mientras permanece en el ámbito de lo personal; expresar el talento o la idea es primordial y en sí mismo ya es valioso; pero el hecho teatral se produce recién con su correspondiente recepción, se completa una vez que el público se hace presente. Sin ese público, el ciclo no se cierra.

Esa *propuesta*, ¿podría haberse desarrollado en otra ciudad, con otras circunstancias? El ámbito ejerce, aun sólo por convivencia, una influencia importante y la experiencia personal que se desarrolle en ese ámbito, es única y seguramente dará por resultado una obra muy particular que no hubiera sido posible sin los componentes sociales que la rodearon. Esa *propuesta*, muy probablemente, no sería lo que es si sus creadores no hubieran recibido la fuerte influencia de su medio.

Esa *propuesta*, ¿podría ser *interpretada* en una región que no sea la *original* sin resultar en un discurso extemporáneo a su medio? Podría ser reinterpretada de acuerdo a parámetros muy válidos y posiblemente esas versiones fueran también una muestra de talento; pero no obstante ello, ¿esa *propuesta* podría encontrar también una audiencia dispuesta a confrontar, compartir y comprender ese código? ¿No sería necesaria una *tradición* teatral similar a la del original para que la experiencia pudiera verse del mismo modo *realizada*? ¿No sería necesario que teatralmente se haya transitado por caminos similares para que a un espectador le interesara compartir

o confrontar ese código? ¿Se podrían saltar las etapas que han ido desarrollando esa *tradición*?

Cuando se trata de proponer que se abra el juego teatral en ciudades cuyo interés por el teatro aún es incipiente, ¿no sería importante analizar esas preguntas? Al menos, para evitar dos posibilidades no deseables: que el artista se decepcione, porque tal vez espera producir un impacto que no se produce –porque no encuentra una audiencia– y que ese espectador se decepcione –porque no reconoce el código–. ¿No podría suceder que ante esa única oferta, el espectador identificara a los responsables de su decepción y les quitara su voto de confianza, pero, a diferencia de otras ciudades de mayor envergadura teatral y mayor oferta, tal vez no tenga otro referente y de ese modo podría identificar lo que ha visto con un criterio generalizador y sentirse decepcionado por la actividad toda, alejándose de la misma?

Toda manifestación teatral es bienvenida en sí misma, y más aún desde el punto de vista institucional, desde donde se debe trabajar por la mayor diversidad posible, pero si del análisis anterior algo resultara cierto, sería evidente que se haría cada vez más necesaria esa diversidad, ampliar la oferta, generar experiencias que pudieran desarrollar dramaturgias y códigos propios, que, tomando de todos los modelos posibles, pudieran concretar una propuesta que lograra finalmente *realizarse* en su totalidad, como expresión, como comunicación, gratificada por una recepción.

Por supuesto, hace falta equilibrio, que siempre es delicado: no sería saludable que un artista creara teniendo como primer y/o único objetivo el público, relegando la calidad de su discurso; en el otro extremo, si el artista pensara que su trabajo no necesita ser comunicado de ningún modo, ¿no estaría provocando entonces una mirada tan cerrada sobre sí mismo que correría el peligro de fagocitarse en una especie de delectación privada y autocomplaciente? El simple hecho de *presentar* en público un trabajo implica una necesidad de comunicación.

La actividad teatral se ha desarrollado enormemente en estos últimos años, en algunas regiones más que en otras; no obstante ello, aún no se puede afirmar que ya exista ese equilibrio de fuerzas que haga posible un saludable mapa teatral, que goce de una audiencia que puede otorgarle el rango de fenómeno social en todo el país. Existe en partes, en algunas ciudades, pero el compromiso es trabajar para que ese equilibrio, algún día no tan lejano, sea un fenómeno nacional.

Raúl Brambilla

Director Ejecutivo del INT

staff

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación
Lic. Daniel Scioli

Secretario de Cultura
Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura
Dr. José María Paolantonio

Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro
Sr. Raúl Brambilla

Consejo de Dirección
Graciela de Díaz Araujo, Claudia Bonini, Francisco Jorge Arán, Mario Rolla, Claudia Caraccia, Pablo Bontá, Jorge Pinus, Gladis Gómez, José Kairuz, Mónica Munafó, Carlos Massolo

Foto de Tapa
Magdalena Viggiani

AÑO IV - Nº 14
MAYO/JUNIO/JULIO/AGOSTO 2005

REVISTA PICADERO

Editor Responsable
Raúl Brambilla

Director Periodístico
Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación
Jorge Barnes, Daniel Bilbao

Corrección
Elena del Yerro

Fotografías
Magdalena Viggiani, Silvia Davanzo, Complejo Teatral de Buenos Aires.

Dibujos
Oscar Grillo Ortiz

Secretaría:
Raquel Weksler

Distribución
Teresa Calero

Colaboran en este número

Fausto Alfonso, Diego Altabas, Gabriela Borgna, Sebastián Busader, Alberto Catena, Silvia Corregge, Isabel Croce, Alejandro Cruz, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Cecilia Hopkins, Leonel Giacometto, Federico Irazábal, David Jacob, Carlos Marin, Miguel Passarini, Ana Seoane, Norma Velardita, Mauricio Tossi,

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 - piso 7
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar

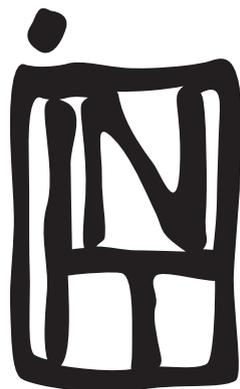
Impresión

Compañía Sudamericana de Impresión S.A.
Tucumán 979 (1049)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel. (54) 11 4326-0068_

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores.

Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente.

Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

CULTURANACION

Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACIÓN

Alfredo Alcón

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

“Me gusta mucho captar la respiración de una obra”

ALBERTO CATENA / desde Buenos Aires

Diez días o doce días después del estreno de **Enrique IV** en el Teatro San Martín, me encontré por casualidad con Ricardo Bartis en un restorán de la calle Montevideo. Venía de ver una función de la obra y confesó estar “conmovido” por el trabajo de Alfredo Alcón en el papel protagónico. Dijo que se hallaba tan impresionado por la actuación que pensaba escribirle al actor expresándole su sentimiento. No me sorprendió: había oído de boca de Carlos Gorostiza, Roberto Cossa y otras personalidades relevantes de nuestro teatro palabras de elogio similares. Todas muy justas, porque se trata realmente de una de las mejores interpretaciones de la carrera de este extraordinario artista.

Las grandes actuaciones son tal vez el mayor regalo que el teatro puede hacerle a un espectador. Pero no son comunes. Como sucede en todos los terrenos estéticos, los productos de alta exquisitez artística son escasos. Ahora bien, siendo tan gratificantes para el público, ¿no se podría lograr algún método, técnica o secreto profesional que los garantice y haga más abundantes? Durante largos años, infinidad de estudiosos han explorado y escrito en distintos países tratando de lograr esa fórmula mágica (Rusia, Estados Unidos, Inglaterra, etc.), pero hay que reconocer que el tema, aunque mejor conocido que a principios del siglo pasado, sigue mostrando aún muchos enigmas.

Después de ver a Alcón en su magnífico rol de Enrique IV, y de conocer la absoluta responsabilidad con que aborda cada papel dramático, se podría asegurar que, en tren de ahondar en los secretos de la actuación, como pretende la serie de notas que publica **Picadero**, se hacía virtualmente indispensable conversar con él para conocer sus opiniones al respecto. La seriedad profesional de este actor no debe hacer deducir, sin embargo, que haya en él nada parecido a la solemnidad cuando se refiere al oficio. Al contrario. Todas las anécdotas y reflexiones que desgrana sobre el metier —aún las que aluden a su propia labor— están imbuidas de un humor, una sencillez y a la vez una pasión que sólo es posible encontrar en las personas dotadas de gran inteligencia y sensibilidad.

- **¿Hasta qué punto le son útiles a un intérprete las técnicas de actuación?**

- Bueno, si le sirven, sean cual fueren esas técnicas, le son útiles. Hay ciertas personas que afirman no tener nin-

guna técnica, pero creo que aun los que sostienen esa postura no carecen de alguna. Hay otras, en cambio, que han estudiado y se sirven de ellas, como es mi caso, que estudié en el antiguo Conservatorio Nacional con Cunill Cabanellas. Pero los recursos a que acude cada actor suelen ser muy personales. Se conoce la famosa anécdota contada por Stanislavsky en tiempos en que procuraba construir un método de actuación y para ello observaba lo que hacían los actores. Un día se encontró con un gran actor ruso, que venía de hacer Otelo, y le preguntó cómo hacía para introducirse en el personaje antes de salir en escena. Y él le respondió que tocaba el terciopelo de las bambalinas —al parecer de ese género estaban hechas por ese entonces— y ese roce lo ponía inmediatamente en situación. O la respuesta de Pedro López Lagar, que al ser interrogado de la misma manera por Augusto Fernandes y Agustín Alezzo, en ocasión de hacer **Panorama desde el puente**, contestó: “Me pongo la gorra y salgo”. Es decir, todos los recursos valen. A López Lagar le servía ponerse la gorra, a otros seguramente no. Existen actores que necesitan mucha teoría, otros no.

- **¿A la larga cada actor termina fabricando un método personal de trabajo?**

- Sí, pero que para cada personaje puede ser distinto. Yo no aplico siempre un único método. Un recurso al que apelo continuamente es leer mucho la obra. Y esa práctica me va creando imágenes que me sirven, pero a las que tampoco me aferro definitivamente porque después, en los ensayos, un compañero o el director te pueden proponer otro camino mejor. Desconfío de todo lo que se me ocurre en el sofá de mi casa por el hecho de que está solamente en mi cabeza. Y ya se sabe que cuando comienzan los ensayos aparecen las imágenes que provienen de la actividad del cuerpo y la interacción con aquellos que actúan junto a uno. Y no habremos ya después de lo que significa la presencia del público.

- **¿O sea que en la actuación vale lo que es útil?**

- Claro, por eso cada actor usa el método que le sirve. Hay gente que llega dos horas más temprana al teatro y se concentra en el camarín. Soy uno de esos. Otros llegan quince minutos antes y están mejor que yo. Llegar temprano no garantiza que alguien vaya a actuar bien, porque si no

Alfredo Alcón, Raúl Serrano, Federico León (Buenos Aires), Juan Tríbulo (Tucumán), Cacho Palma (Rosario) son creadores que, en esta Argentina, demuestran una seria preocupación por la actuación. Desde la interpretación, la dirección o la docencia ellos hablan en Picadero, del “ser actor”.



Escena de "Enrique IV"

FOTO: GENTILEZA COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES

todos llegaríamos al teatro varias horas antes de la función y los trabajos saldrían de perillas. Pero a mí me sirve. Entonces, hay que dejar a los actores elegir sus propios caminos. Todos son respetables, porque finalmente lo que cuentan son los resultados.

- ¿Y qué opina de la improvisación?

- He usado muy poco la improvisación. Hay actores a los que les sirve mucho. Alguna vez la usé con Carlos Gandolfo en una obra bajo su dirección, pero en líneas generales no puedo decir si me sirve o no, porque ha estado escasamente presente en mi práctica actoral. Supongo que si me hubiera hecho falta habría surgido la necesidad de pedirse-la a algún director. A mí lo que me gusta mucho es captar la respiración de la obra. Incluso, para poder capturar esos sentimientos, esos sonidos que produce el autor, suelo aprender la letra copiando el texto. Y al escribirlo, con todos sus puntos y comas, siento que me introduzco en la construcción de cada palabra. Esa conexión, que es muy fuerte, me permite imaginar mucho. Hago una lectura diaria del texto, aún en los días de representación, como si fuera un músico que recorre en el pentagrama la escritura.

- Lógicamente, cuanto más rico el texto más variadas son las imágenes que produce.

- Desde luego, porque te provee de mayor alimento. Efectivamente es mucho más fácil interpretar una buena obra que una mala, porque en ésta no tenés de dónde agarrarte. En cambio, en una buena obra aunque hagas correctamente sólo el cuarenta por ciento de sus potencialidades ya parece que estás bien. Eso ocurre debido a que estás defendido por un pensamiento riquísimo y unas situaciones de primer nivel. Entonces das la impresión de estar maravilloso.

LOS TIEMPOS DEL CONSERVATORIO

- ¿Era importante Stanislavski en los estudios del Conservatorio de su época?

- Sí, claro, aunque no sé si Cunill usaba exactamente a Stanislavski. Creo que usaba distintas técnicas. Lo que pasa es que yo era muy chico cuando estaba en la escuela, tenía 14 años, entonces la mitad de las cosas que me decían las entendía poco y nada. Después con el tiempo, con los años, al descubrir algún secreto sobre este oficio, solía decirme, "pero la pucha, si esto me lo dijo Cunill o aquel otro profesor". En realidad, teníamos un cuerpo docente de lujo, profesores de una enorme grandeza espiritual como Vicente Fattone o Alfredo de la Guardia, que estaba siempre un poquito resfriado y con un pañuelo en la mano. Ahora supongo que tendría alguna alergia. Era un tipo formidable, pero muchos de nosotros, adolescentes granosos que transitábamos por la edad del pavo, no podíamos percibirlo muy bien. Entonces, cada vez que aparecía decíamos: "Ahora nos toca el viejo". Y De la Guardia no tendría en esa época más de 40 años. Su pasión era Ibsen y me

acuerdo que un día, al hablar de él, lo observé súbitamente y me di cuenta de que tenía las orejas rojas, que estaba como ardiendo. Él sabía que nadie lo estaba escuchando, pero no podía impedir que el fuego lo abrazara al hablar de su autor preferido. Han pasado muchos años y creo que una de las imágenes que voy a recordar mientras me esté muriendo es a Alfredo hablar de su pasión aunque nadie lo escuchara. Esa gente te acercaba, si tenías la suerte de ver algo de su grandeza, a un estadio superior. Fattone, por ejemplo, te llevaba a su casa, te prestaba libros, te señalaba aquello en lo que quería que repararas. Todo con una generosidad, un cuidado y una alegría inmensas. Y seguramente ganarían poco, porque los maestros nunca ganaron mucho. Nos enseñaba la tragedia griega sin solemnidades, como en un juego. Por eso, siempre digo que lo que más me enseñó esa escuela fue la intensidad que me transmitieron algunos de esos grandes profesores. Por poco alertas que estuviéramos en aquel entonces era evidente que en alguna etapa de nuestras vidas nos daríamos cuenta de que habíamos estado frente a personas que quedarían inscriptas para siempre en nuestras mentes y corazones.

- En una entrevista que le hicieron hace tiempo a Inda Ledesma, ella decía que la técnica en el Conservatorio era un poco declamativa. ¿Qué piensa de ello?

- No con Cunill. Ella estuvo antes, a lo mejor hubo algunos profesores que tendían a eso. Pero no me acuerdo de que fuera así.

- Inda agregaba que era como una escuela que formaba a sus alumnos para un teatro donde lo primordial era la elegancia escénica.

- Puede ser que Inda fuera en ese momento más consciente de lo que pasaba. Tal vez por temperamento o por edad fuera más lúcida —era un poco mayor que yo— y estuviera más preparada para percibir algunos defectos. Yo me acuerdo solamente de lo bueno. Y milagro que me acuerdo porque al principio era un chiquilín que me distraía viendo llover detrás de las ventanas o por cualquier otro motivo. No sabía demasiado bien dónde estaba.

- ¿Además de esa intensidad qué otras cosas cree fueron importantes en su formación en el Conservatorio?

- Muchas cosas, pero me acuerdo por ejemplo de una vez que Cunill nos habló del "movimiento interior". Yo, que era un chico de barrio sin ninguna cultura, al sentir eso del "movimiento interior" me preguntaba que sería eso, si el único movimiento que conocía era el del cuerpo. Cunill nos decía que la palabra o el pensamiento del poeta o del autor producían un movimiento interior que después se reflejaba en el cuerpo. No es que el movimiento empezaba en el cuerpo, sino que era el pensamiento o el sentimiento que el autor te proponía, el motor para generar ese movimiento.



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI



Escena de "Enrique IV"

EL ENRIQUE IV DE LUIGI PIRANDELO

- ¿Cómo se siente en estos días haciendo el Enrique IV?

- Nos gusta mucho hacerlo. Tuve un director, Rubén Szumacher, con el que me llevé muy bien, nunca había trabajado con él, pero todo lo que me dijo me sirvió. Es un director que cuenta con uno. No viene con lo que conoce y pretende que todo el mundo se adapte a su sabiduría. Me gusta los directores que cuentan con la capacidad de creación, la inventiva e imaginación del actor. Le estoy profundamente agradecido. Pero, además, se armó un elenco extraordinario, de lujo. Trabajar con actores del talento de Elena Tasisto ayuda mucho. Todos están muy sólidos.

- Es además un gran texto.

- No puede haber un gran trabajo sin un gran texto. Por ahí puede haber buenos trabajos con textos mediocres, pero en esos casos se extraña algo. Y se percibe al actor como una suerte de pavo real, que expresa muy bien textos que son una tontería. Eso es triste, ahí el oficio se pone triste. Si no hay un gran texto que justifique que todas las noches vos digas a las ocho soy fulano de tal, en vez de presentarte como quien sos, si no hay un pensamiento importante que compartir, la profesión se vuelve opaca, pobre. Salir a mostrar las plumas, a decir miren qué bien hablo, qué bien digo, aunque lo que digas es una estupidez, no vale la pena. Hay muy buenos actores que raramente hacen grandes obras, que se dedican más a las piezas mediocres. Por ahí no tienen necesidad por ahí, o prefieren más embellecer un texto escaso que arriesgarse a un salto que provoca inseguridades.

- ¿Es consciente de que su interpretación generó elogios muy intensos?

- Sí, claro. Esos elogios hacen muy bien y ayudan, sobre todo en esos días en que uno cree que no está bien o le parece que las cosas no van a salir. Son como alimentos. Hablo en especial de los elogios de la gente que se admira.

Para mí escuchar esos conceptos era como oír hablar en chino. Pero luego, con el tiempo, cuando me di cuenta de cuántos movimientos interiores son necesarios para que un texto quede vivo, ahí percibí que no lo había inventado mi propia cabeza, sino que me lo habían enseñado antes. Eso fue muy fundamental para mí.

LOS ENSAYOS Y LAS FUNCIONES

- ¿Y fuera del Conservatorio?

- Fuera del Conservatorio mi mayor aprendizaje ha sido con el trabajo. Recuerdo que actuando con Agustín Alezzo no me daba cuenta todavía de la importancia de no estar tenso. Él me hablaba de ese tema y con mucho cuidado me proponía ejercicios para aflojarme, pero mi convicción era que si no estaba tenso no podía entrar en la situación y aunque fuera sólo el dedo gordo del pie algo tenía que tener en tensión. Era un recurso que me daba seguridad. Con los años fui aprendiendo y mereciéndome a esos directores tan estupendos como Alezzo o Gandolfo e incorporando esas enseñanzas que me transmitieron cuando trabajaba con ellos y que en ese momento no entendía o me daba miedo probar. Claro, cuando has tenido un gran maestro ocurre algo de lo que dije antes: en el instante más inesperado aparece lo que te enseñaron. Y, si tenés buena memoria y no sos necio, recordás que te lo dijo alguien que sabía.

- ¿Eso, dice, no lo aprendió en las clases de Gandolfo y Alezzo sino actuando bajo su dirección?

- Sí, claro. Es que el ensayo y las funciones diarias son una clase continua, es donde más se aprende este oficio. Conozco muy buenos alumnos que son malos actores. Por eso, buenos alumnos en una salita de escaso tamaño, reducido, íntimo, haciendo improvisaciones, por ahí están muy bien, pero el problema del teatro es la distancia. En uno de los últimos reportajes que le hicieron a Laurence Olivier le preguntaron cuál era el problema del oficio que no había podido resolver. "La distancia", contestó. Porque si para expresar un texto de la mejor manera posible bastara con ser verdadero, honesto, sincero o haber entendido lo que se está diciendo, la actuación sería algo más sencillo. Pero no basta con eso, hay que llegar a la fila 48. Y ahí entonces vienen los desvíos: o que te pasaste o que te quedaste corto. Y eso se aprende en el escenario, cuando alguien te grita "más fuerte" y vos creés que más fuerte no podés. Eso no se ve en las clases. Lo digo yo que soy partidario de las clases. Hay algo peligroso en la función de teatro que te hace estar con cada célula de tu cuerpo alerta, porque hay gente que te está mirando y vos tenés que llenar ese espacio con un sentimiento que desearías que fuera lo más honesto posible, lo más hondo, pero que necesita a la vez ser teatral, por la sencilla razón de que estás haciendo una función teatral, no una confesión íntima de tus estados de ánimo.

LA CÁMARA Y EL ACTOR

- En el cine esa distancia no parecería tan necesaria. ¿Es así?

- En el cine, si la cámara está colocada adecuadamente el actor está bien. Y si la cámara está mal puesta, está mal, tan sencillo como eso. Cuando se ve a Liv Ullman en películas hechas en Estados Unidos, se podría decir: no está mal, es una buena actriz, pero qué distinto de aquello que hacía con Bergman, tan extraordinario. Es que con el director sueco la cámara está ubicada de otra forma. El cine es muy agradecido, un movimiento de ojos para allá que la cámara recoge y parece que estás pensando en el dilema del ser o no ser, y a lo mejor no estás pensando en nada, es simplemente el director que te dijo que siguieras su dedo y miraras para allá. Porque en el montaje se puede construir. Por eso es tan distinta la interpretación cinematográfica de la teatral. Hay maestros que para enseñar teatro—me lo han informado algunos alumnos—ponen escenas de películas y es un error. En cine, con la cámara bien puesta, se puede captar hasta un pequeño gestito del ojo, pero tres pasos más atrás o con otra lente eso sería imposible. ¿Cómo se vería ese gesto en la fila 16 del teatro? Pasaría totalmente inadvertido.

- ¿Entonces, el alumno de teatro tiene que aprender a trabajar con la distancia?

- Tiene que aprender a transformar la proyección de su estado de ánimo en un hecho teatral. Éste es el problema. Con la cámara al lado hasta un perro puede estar bien como actor si está bien dirigido. Bueno, ha habido ejemplos clásicos: en *Ladrón de bicicletas*, De Sica utilizó a un señor que estaba muy bien y no era actor. En muchas películas de Pasolini, y ni hablar de Fellini, pasa lo mismo. Y ahí no se extraña que en vez de actores estén estas personas, que a veces ni siquiera hablan porque mientras trabajan dicen, moviendo los labios, "uno, dos, tres, cuatro" y en el doblaje luego se les pone otras voces. El cine y el teatro son construcciones distintas. El teatro es como una pasión, y el cine sería como el álgebra de esa pasión. Y el que realmente crea en el cine es el director.

- ¿Cuando alguien muy experto en teatro pasa a la televisión, no puede ocurrir que esa gimnasia escénica lo haga exagerar sus gestos y estar inapropiado para ese medio que trabaja en distancias más cortas?

- Sí, puede pasar, pero no sé. Generalmente, los que tienen ese problema no suelen ser tampoco buenos actores en teatro. Porque, aunque sea por intuición, si alguien está frente a una cámara no va a exagerar el gesto. Es simplemente por una cuestión de piel. Si se excede en cine o en televisión lo hace también en teatro. Puede haber alguna excepción. Hay un caso famoso de Margarita Xirgu. Lo relato porque antes lo contó ella. Había pedido un buen director de teatro para filmar en cine *Bodas de sangre* y le



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI



Escena de Enrique IV

llevaron a Edmundo Guibourg, que era un crítico extraordinario y un hombre encantador, pero que no estaba preparado para dirigir cine. Esa película fue horrorosa. A las personas que no la conocieron les recomiendo que eviten verla porque van a creer que Margarita Xirgu era eso.

- Ese hecho indica la importancia de un buen director.

- Sí, claro, sin un buen director no te salvás, sea en cine o en teatro. En teatro, a lo mejor, te podés salvar un poquito más, pero no demasiado. Depende además no sólo del director sino de cada uno de los compañeros con los que estás trabajando, del espacio donde estás, de la luz que hay. Son elementos que se suman.

- ¿La cultura sirve para ser un buen actor?

- Hay casos que demuestran lo contrario, que te hacen derrumbar esa idea o cualquier otra teoría sobre lo que es la interpretación. Hay actores que no entienden nada de lo que dicen y lo dicen mucho mejor que alguien que puede entender el texto. Bueno, a mí me contaron que hubo una gran actriz de la época de Lola Membrives, llamada Ana Adamuz, a la que le ocurría eso. Era una andaluza al parecer espléndida y delicadísima para la comedia. Pero ella no sabía leer ni escribir y para resolver el problema memorizaba los textos que le leía una empleada. Un día estrenó una comedia menor de Jacinto Benavente, que en su final decía: "La comedia es finita". Entonces, el día del estreno, bajaron al camarín a saludarla actores y amigos, que le decían que había estado excelente. Uno de ellos, se atrevió a ir un poco más allá y le comentó que se lucía mucho a pesar de estar representando una obra endeble. Entonces ella le contestó: "Pues sí, claro, ya lo dice el autor: la comedia es finita". Ella creía que la comedia era finita por endeble, pero bueno, sin saber lo que decía, lo decía sin embargo muy bien. Hay personas que tienen sabiduría escénica, que son inteligentes arriba del escenario y con las que después solés sufrir una gran decepción al hablar. Pasa eso: ¿cómo se puede ser tan bruta y en escena tan buena? Es un misterio. Por eso da tanta bronca no poder tener nunca un mínimo de seguridad sobre nada. El que tiene esa seguridad es un tonto o se agarra a ella porque tiene miedo y así consigue espantarlo. Pero es algo ficticio.

- ¿O sea que la inteligencia escénica no es necesariamente la otra inteligencia a la que aludimos con frecuencia?

- Es que si fuera así tipos como Borges o Sábato serían grandes actores. Por ahí viene un palurdo y resulta que va a escena y dice algo extraordinariamente bien. O hablemos de la presencia escénica. ¿Cómo se explica que sobre un escenario haya cuarenta personas en actividad y de pronto una que es bajita, que no tiene una gran figura, o no sé qué, se transforma en el centro de la atención, como si todos los focos la iluminaran? ¿Y eso por qué es? Existen leyes en el

escenario cuyos mecanismos no se han podido descubrir todavía y tal vez nunca se descubran.

- ¿Por eso usted está siempre, como confesó, un poco nervioso antes de entrar a escena?

- ¿Un poco nervioso? Estoy muerto de miedo. Porque que la actuación haya salido bien ayer no es ninguna prueba de que te salga bien hoy. A lo mejor te oís, y te preguntás "¿pero qué me pasa que no pego una, que desafino, que no vuelvo a encontrar el sonido?". Puede pasar perfectamente. Por eso hay funciones mejores y peores y no se puede hacer una crítica de teatro para siempre. Cada crítica debería decir: el jueves 23 a las ocho y media, la función que yo vi fue así. Pero el viernes no sabemos, porque el teatro es un hecho vivo.

- Hay obras que a los dos meses cambian.

- Y cambian a veces para mejor. El teatro es líquido, como la vida. Nosotros también somos líquidos. Lo que pasa es que tenemos que disfrazarnos de sólidos porque de alguna manera debemos reconocernos. Yo soy el actor, vos el periodista, todos enviándonos seguridades, aunque sabemos que nada de lo que decimos es seguro y que sólo vale para este momento. Pero, por suerte es así, y de un día para el otro te pasan cosas. De ese modo, la vida tiene más sabor de aventura.

- Lo contrario sería vivir en la rutina, en la eterna repetición.

- Un poco se vive así, nos enseñan más a vivir así porque la liquidez da miedo. Sería una comodidad saber que las cosas son estables, que no cambian, pero bastante aburrido.

- ¿La profesión del actor se hace más entretenida con este sentido de la aventura?

- Sí, pero también tiene un costado molesto. A veces se añora la comodidad. De joven pensaba que cuando fuera grande se me iba a ir la inseguridad. Pero ahora cada día que pasa es peor porque ya se conoce aquello que falta y nunca se va a alcanzar. No es tanto el miedo a la opinión del otro lo que asusta al salir a actuar, es no estar a la altura de tus propios sueños. Tenés este gran personaje, esta obra maravillosa, estos compañeros, y ¿con todo eso qué hiciste? Aunque vengan los otros y te digan que hoy estuviste maravilloso, vos sabés lo que hubieras querido hacer y no te salió.

EL MUNDO DEL CINE

- ¿Está satisfecho de su carrera cinematográfica?

- No puedo juzgarme porque no me veo, no puedo verme objetivamente. Juzgarse cuando se actúa en cine es como contar un chiste. El que lo cuenta no se ríe, se ríe de la gracia que les causa a los otros. Al verme en una película sé que en ese momento bajé la cabeza, no tengo la frescura del espectador para observarlo. Por eso digo que no puedo verme objetivamente. En todo caso, lo que hago es mirar la

cara del otro para ver si le gustó, como se la miro en el chiste para ver si se rio.

- Pienso en su personaje de Ecuménico López en Un guapo del 900 y la anécdota de Armando Discépolo, que el día que le contó en un tren que iba a hacer ese papel se quedó mudo y no le habló más. ¿No cree que Discépolo se equivocó?

- No sé si se equivocó. Era su opinión. Y la de mucha otra gente, incluso la del autor, Samuel Eichelbaum, quien al enterarse de que yo iba a interpretar el papel quiso retirar la obra. Yo no digo: "qué hijos de puta". Tenían sus razones, sospechaban que iba a estropear la obra. Se preguntaron seguramente: "¿Cómo va a hacer ese chico lindo un papel de guapo?". Por eso, cuando me llamó Torre Nilsson para hacer el papel pensé que se había vuelto loco. Mi primera suposición fue que me convocaba para hacer el galán. Fue el padre, Torre Ríos, el que me recomendó al hijo. Me había visto en **Recordando con ira** y le dijo a Torre Nilsson: "Mirá, no tiene nada que ver con el personaje, pero fijate, hay algo en sus ojos". No sé qué me vio porque no creo que tuviera nada especial ni ninguna otra cosa en los ojos.

- Qué suerte que haya pasado.

- Sí, era una idea muy arbitraria, muy absurda para los ojos de cualquiera, menos para Leopoldo Torre Ríos y su hijo. Y la suerte que Nilsson le hacía mucho caso al padre. Eso me ayudó a que otras personas confiaran luego en mí.

- Una última pregunta sobre la actuación. ¿Qué le gusta más el actor que cambia mucho en sus personificaciones o el que permanece relativamente fiel a sí mismo?

- La actuación es siempre muy subjetiva. Cuento una historia de acuerdo con lo que veo y siento. Cada persona ve de manera particular una obra. Digo árbol y todos entendemos de qué estamos hablando, pero tu árbol es distinto del mío y del de los otros. Por suerte somos únicos, iguales a nadie. Supongo que los grandes personajes nos ayudan a descubrir elementos que pensábamos no estaban en nuestra personalidad, a jugar con algunos fantasmas. Lo que no creo que pase es que el actor pueda entender o sentir como si fuera el otro. Se razona y se siente con las herramientas de nuestro yo. Lo ideal sería que hubiera muchos colores en el intérprete. Cuando eso ocurre hay más posibilidad de que los personajes tengan más colores y que se puedan hacer más personajes. A mí, de todas maneras, me gustan los actores a los que reconozco inmediatamente, no los que se repiten. Veo a Greta Garbo y hay matices dentro de lo que hace, pero hay algo de ella, cuando alquilo una película, con lo cual me quiero encontrar. En música se escucha a Mozart y se lo reconoce porque tiene una manera de hacer ese compás que es propia de él. Si no, saltaríamos al tic, a esa manera en que todo se hace exactamente igual. Lo que marca al artista es ese aporte diferente. Arlt y Borges son diferentes y cada uno aportó algo distinto. A mí me gusta identificar a los grandes artistas por ese sello personal. Leer cuatro palabras y decir esto es Molière, esto es Beckett. Es esa manera de mirar única e intransferible que caracteriza a cada persona, a cada artista.

“Quiero un arte más sucio de vida”

La praxis teatral que el director Raúl Serrano ha desarrollado a lo largo de más de 35 años de docencia apunta a que el actor adquiera una técnica **“para poder así desarrollar su propia visión y personalidad, su propio poder creador”**.

Tal como puede observarse en su último libro **Nuevas tesis sobre Stanislavski** —una valiosa reactualización de sus anteriores ensayos pedagógicos (**Dialéctica del trabajo creador del actor** y **Tesis sobre Stanislavski**)— Serrano ha logrado captar el fenómeno teatral en toda su complejidad y trascendencia. Sus lúcidas observaciones invitan a dejar de lado todo prejuicio y, muy especialmente, las falsas antinomias que dominan el campo teatral argentino.

PATRICIA ESPINOSA / desde Capital Federal

Carga con el estigma de haber incorporado el pensamiento marxista a su pedagogía teatral y esto le ha generado, además de numerosos malentendidos, un injusto relegamiento como hombre de teatro. Pero Serrano no se doblega, como pedagogo, director e investigador teatral sigue abocado a su “socrática” tarea de cuestionar lo aprendido, combatiendo la indolencia general y abriendo interrogantes allí donde otros aplican verdades instituidas o recetas al uso.

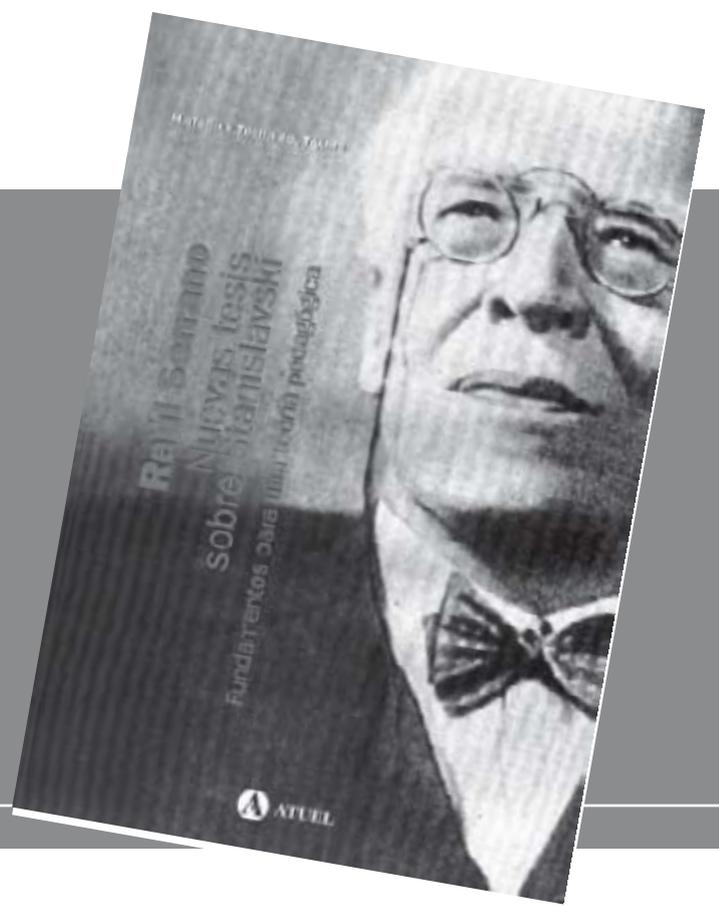
“El tema de la conducta humana no es sencillo —explica con su cálido acento tucumano— ni siquiera en un caso relativamente aislable como es el teatro que se abre, además, en mil propuestas poéticas y donde cada poética implica un proceso de construcción distinto. No es un ropaje exterior, ni una pintura diferente respecto de una misma conducta; sino que es el propio funcionamiento de la herramienta que al estar en relación con otros factores genera estilos y géneros diferentes. No se le puede pedir cualquier cosa, por eso es que hay una continuidad mayor en la poética teatral que en la plástica. En la plástica podés poner un ojo acá, una nariz allá para pintar el retrato de una mujer pero en el teatro no podés manejarte de esa manera.

-En tu libro sugerís que el realismo surgió casi como una necesidad.

-Eso fue cuando el teatro era considerado parte de la literatura y su técnica era la declamación. En cuanto a la conducta de los sujetos implicados en esos textos, ésta empieza a complejizarse en el mismo momento en el que la declamación resulta insuficiente. A partir de ahí todos los demás elementos: espacio, luces, trajes devienen problemas expresivos. El naturalismo fue el que puso en evidencia todo eso.

Hoy es al revés, se le atribuye una poética conservadora, pero digamos que fue el naturalismo el que puso al desnudo la especificidad del teatro como lenguaje propio. Sacó al teatro de la palabra y lo ubicó en el cuerpo y sobre la escena, por eso el naturalismo es tan importante desde el punto de vista pedagógico. Pero, quiero aclarar que no es lo mismo que yo le otorgue importancia pedagógica al naturalismo a que priorice este estilo como director. Son dos cosas totalmente distintas. De ninguna manera lo considero superior a otros estilos.

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI



-¿Tuviste que luchar contra muchos prejuicios a lo largo de tu carrera?

-Sí, y el principal es debido a mi relación con la filosofía marxista, a tal punto que durante un tiempo estuve enmascarándola en la dialéctica de Piaget para no ser acusado de dogmático, cosa que no ocurriría si me declarara heideggeriano o freudiano.

La diferencia está en que la filosofía marxista es una especie de totalidad que también ataca a los poderes constituidos. En general, se identifica al marxismo con lo que ocurrió en la Unión Soviética; y eso es un error porque si hay un responsable de la pérdida de filo del marxismo es justamente el stalinismo.

Cuando enseñaba en la Escuela Nacional de Arte Dramático intenté armar grupos de estudio para discutir estas ideas; pero no pudo ser, cada uno defendía su quintita.

El debate que proponía era vivido como un cuestionamiento al modo en que los profesores trabajaban con sus alumnos. Cuando la premisa imperante es "cada maestro con su librito" se termina confundiendo la subjetividad creadora e intransferible de cada artista, con la necesaria objetividad de un enfoque pedagógico que necesita estar fundamentado en una metodología, en una serie de etapas y objetivos a conseguir, y en la correspondiente instrumentación de medios para lograr ese fin. Pero como en el 90 % de los casos la enseñanza del teatro es un rebusque para vivir, entonces hay un "todo vale" que confunde aún más las cosas, y lo que es peor lo terminan acusando a uno de cualquier disparate.

-¿Podés darnos algún ejemplo concreto de este malentendido?

-Mirá, una de las cosas de la que más me he vanagloriado en los últimos tiempos, es de haber superado las desinteligencias que antes teníamos con Ricardo Bartis. Él creía que yo era su enemigo natural porque defiendo al naturalismo; pero por suerte hemos tenido oportunidad de trabajar juntos y hoy en día tenemos una relación totalmente diferente, de mutuo intercambio, ya que finalmente comprendió cuál era el verdadero alcance de mi postura. Además yo siempre lo consideré el mejor director argentino. No tengo ningún problema en reconocerlo.

-¿Cómo fuiste construyendo tu rol de pedagogo?

-Fue un proceso muy complejo. La historia es así, cuando regresé a la Argentina después de vivir durante 10 años en Rumania no venía dispuesto a enseñar. En primer lugar ni siquiera sabía si estaba capacitado para hacerlo, sólo pensaba dirigir.

Primero me fui a Tucumán porque tenía proyectado hacer un teatro en el Norte del país y no quería quedarme en Buenos Aires. En cierto sentido me fue bien, pero muy mal en otro, ya que era insostenible la presión que ejercía el

gobierno de Onganía, la Iglesia católica y los sectores de derecha que son tan pesados en el Interior.

Al final me instalé en Buenos Aires y como ya sabía que no iba a tener inserción en los medios ni en la actividad estatal por mi postura ideológica, la única posibilidad que tenía de vivir en el medio teatral era desarrollando mi propio pensamiento pedagógico. Entonces hice lo que todo el mundo debería hacer, empecé a cuestionar la formación que recibí en Rumania (Serrano egresó, en 1961, del Instituto de Teatro y Cinematografía **Ion Luca Caraghiare** con la máxima puntuación), que no era tan distinta a la que se recibe aquí, existía el mismo eclecticismo pero se profundizaba más, teníamos más materias, más horas de estudio.

Cuando regresé a la Argentina imperaba el irracionalismo y la educación teatral estaba muy influida por el psicoanálisis. Vos ibas a una clase de teatro y era como hacer terapia. Observé que nadie sabía cómo distinguir entre estos límites que te presenta la existencia de un instrumento y una herramienta únicos en relación a la gran diversidad de poéticas; entonces me puse a investigar.

-En tu libro citás el caso de un director que para marcar a una actriz en el rol de Blanche Dubois comenzó por explicarle cómo se comportaban los esquizofrénicos.

-Sí, y también me acuerdo de un ensayo al que me había invitado un director amigo, donde la actriz que estaba haciendo una escena le dijo en un momento: "Mirá, esto lo vamos a tener que cambiar porque no tiene nada que ver con lo que yo siento". Y cuando vi que él acordaba con eso le dije: "¿Pero vos estás loco? ¡A mí qué me importa lo que ella sienta! Tiene que adecuarse al personaje no el personaje a ella".

Todas estas cuestiones me llevaron revalorizar lo que había empezado a husmear en Rumania: el método de las acciones físicas. Tuve que estudiar montones de cosas para poder trasladarlo al teatro. Estudié lingüística, estructuralismo, dialéctica marxista y también historia de los estilos para comprender hasta qué punto el método de Stanislavsky era universal o no. Y, poco a poco, con los cursos que iba haciendo se me fueron aclarando muchos problemas estilísticos, históricos, técnicos y pedagógicos que también están contenidos en mi libro.

- Fue un arduo aprendizaje, entonces.

- Cuando empecé en Tucumán sabía la milésima parte de las cosas que sé ahora. Había visto diez obras de teatro en mi vida, había actuado en el teatro de la Universidad de Tucumán... Y era el más caradura, por eso me convertí en profesor.

De ese teatro salió un tipo como Víctor García, yo lo dirigí por primera vez en mi elenco y además era primo mío. Nunca creí en él como actor porque hablaba muy nasal y era

muy amanerado y petisito, y tuve razón, pero no me di cuenta que se podía destacar como director.

-¿En qué se basa la solidez de tu escuela según tu criterio?

- En que buscamos que el futuro actor adquiera las herramientas que mejor le sirvan para su inserción laboral y no aquellas que tengan que ver con nuestros ideales estéticos personales. Esto quedó demostrado en el hecho de que pudimos generar otras escuelas en Italia, en España y ahora también en México. En enero me voy a la escuela de teatro de Xalapa, en el estado de Veracruz. Ahí se van a reunir seis o siete escuelas de teatro y los profesores de cada una van a cuestionar esta metodología con el fin de entenderla. Esto es lo que más me gusta, porque como soy uno de los pocos que no ha heredado una serie de recetas, puedo defender la coherencia de este enfoque. Yo investigué por mi cuenta, durante años analicé varias instituciones de enseñanza teatral de Europa y América.

EL MÉTODO DE LEE STRASBERG

- Hablando de recetas, en tu libro volvé a criticar el "método" de Strasberg. Decís que sólo funciona en cine y en televisión...

- Así es, porque la actuación se realiza entre grandes pausas, entonces el actor aprovecha esas pausas para trabajar subjetivamente. Además, la cámara enfoca a un solo intérprete por lo general. Pero esto no sirve en el teatro y durante toda mi experiencia en Europa jamás vi que un actor utilizara esa metodología ¡jamás! y eso que trabajé con actores de prestigio internacional. Esto te demuestra hasta qué punto, los norteamericanos, dominan la información que lograron imponer este método en su "patio trasero" y no en Inglaterra, Alemania o Francia.

Recuerdo que una vez, cuando recién empezaba a trabajar en Tucumán tratando de encontrar una metodología en relación al primer Stanislavski, nos burlamos bastante de Pedro López Lagar, al que le habían preguntado: "¿Y usted qué hace cuando interpreta a Eddie Carbone (en **Panorama desde el puente** de Arthur Miller)?" a lo que él había respondido: "Pues me pongo la gorra y salgo". Nosotros decíamos: "¡Qué bruto!", pero pasaron los años y vimos que era eso lo que había que hacer, sólo que López Lagar era incapaz de objetivar lo que realmente hacía cuando se ponía la gorra y salía a escena.

- En tu libro afirmás que "si aceptáramos el punto de vista de Strasberg —actuar es básicamente evocar— esto nos llevaría a una actitud introspectiva, sumida en nosotros mismos, y muy poco abierta a la cambiante influencia del partner y de la situación dramática".



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

- Por eso digo que la metodología de Strasberg funciona muy bien en las clases, pocas veces en los ensayos y nunca en las funciones. Es algo que los actores deben abandonar en cuanto pisan el escenario, porque la práctica les impone otra cosa. Recuerdo haber visto el método en acción a mi regreso a la Argentina y me desconcertó un poco. No recuerdo qué obra era, la protagonizaban Duilio Marzio y una actriz que en un momento tenía un largo monólogo. Él aprovechaba el monólogo de ella para conectarse con un tema personal que finalmente lo llevaba hacia la única emoción que existe en esta metodología: el llanto. Como si no existieran más emociones que ésta.

Mi intención es desmitificar y fundamentar el trabajo actoral sin seguir un gusto personal, sino a través de una serie de argumentaciones que tienen que ver estrictamente con lo que uno ve en la práctica.

Ya Stanislavski había descartado la posibilidad de plantear al actor la búsqueda consciente del sentimiento. Había señalado que ello llevaba al cliché, al juego teatral inflado y fundamentalmente mentiroso. El actor debe comenzar su trabajo técnico con las acciones ya que éstas son las que desencadenan todo el proceso ulterior que abarca luego distintos niveles psicológicos que incluye sentimientos, actos reflejos, reacciones no del todo conscientes, etcétera.

- Esto no quiere decir que las acciones sean el único componente de la conducta escénica...

- Por supuesto que no. Lo que buscamos en escena es obtener un comportamiento orgánico, integral y complejo, que incluya todos los niveles de la vida psíquica, que sea capaz de producir en el escenario un hombre tan rico y denso como el de la vida.

La acción es la menor unidad a la que puede reducirse lo dramático sin perder su carácter de tal. En una acción se refleja el sujeto, su estado de ánimo, su intencionalidad, sus contradicciones, la época, su extracción social, los problemas del entorno, la interacción con el partenaire, etcétera. Es por las acciones físicas que la estructura dramática alcanza su dimensión estructural y deja de ser una yuxtaposición de elementos dispares. Son herramientas torpes, quizás burdas, pero a través de esas acciones el actor va construyendo la conducta de su personaje mucho más sutil y matizada, jerarquizada por la presencia del lenguaje como forma superior de la acción. Podríamos decir, parafraseando a un clásico, que así como el hombre es el producto de su propio trabajo, el personaje se nos aparece como la primera y mayor consecuencia del accionar físico del actor en personaje.

En **Nuevas tesis sobre Stanislavski** Serrano celebra el gran número de alumnos de teatro que hay en Buenos Aires. ¿Por qué tantos jóvenes estudian teatro? Él lo explica así: "He llegado a la conclusión de que la gran mayoría lo hace porque busca equilibrar una vida alienada y deshumanizada con alguna actividad que implique su subjetividad, su singularidad. Una actividad que les permita ser ellos mismos."

- En tu larga trayectoria no se te conocen compañeros de ruta.

- En realidad me han faltado. Hubo gente cercana a mí, gente muy capaz, que se ha ido desganando por cuestiones personales. Uno de ellos que ahora está perdido por España me dijo un día: "Mirá, debajo de un gran pino no crece otra planta". Y bueno ¿qué quería, que me suicide? Durante más de 25 años intenté compartir este lugar con otra gente.

Ahora se está perdiendo un poco por mis propias ocupaciones, pero todos los miércoles entre 9.30 y 10 de la mañana hasta la una de la tarde solía hacer reuniones pedagógicas con los profesores de mi escuela, en donde tratamos todos los temas con el fin de que el crecimiento de todos fuera homogéneo. Es cierto que la mayoría de las veces yo era el informador de esas reuniones, pero no siempre.

EL MUNDO DEL ARTE

- ¿En qué perjudica al teatro la industria cultural?

- La industria cultural es la que impone pautas a los artistas distorsionándolo todo. Y como ya no se puede definir qué es arte y qué no es arte, en consecuencia vale todo. Hace poco un crítico le dedicó a Jorge Corona quince minutos de televisión presentándolo como a un gran cómico popular... Si éste es un gran cómico popular entonces ya no hay criterio. Antes el público apreciaba más a Brecht, al teatro independiente, pero ahora la gente se acostumbró a la papilla de la televisión y piensa que Brecht es aburrido. Es que el público va creando sus gustos y expectativas en base a la alimentación que le dan, como ocurrió con la coca-cola ¿quién no experimentó un sabor de jarabe al tomarla por primera vez? Después te vas acostumbrando.

Otro caso es el de **Los Roldán**, se supone que sus personajes hablan como en la vida real, pero muestran situaciones mentirosas que encubren las verdaderas contradicciones sociales bajo una capa de popularismo, de tipos contentos. ¿Sabés todo lo que hay que trabajar para que un actor, hablando como un tipo de la calle, logre emocionarte?

No te voy a decir qué es arte y qué no porque no soy el dueño de la definición, pero me animo a decirte que este arte feo y sin sentido no es el que yo quisiera para mi gente. Tampoco quiero un arte immaculado, sino todo lo contrario. Quiero un arte más sucio de vida, contaminado de humanidad, de valores sociales, de generosidad, de solidaridad, como el gran arte de todas las épocas, incluido el arte de vanguardia del siglo pasado. ¿Qué es si no el **Guernica** de Picasso; o el "preguntaréis: y dónde están las lilas, y la metafísica cubierta de amapolas..." de Neruda; o **Esperando a Godot** de Beckett? Es un arte lleno de problemas éticos y filosóficos, no es un arte puro.

¿Yo no sé quién puede estar satisfecho de la sociedad en que vivimos! Quizás ese cinco por ciento que vive a costa de los demás. Lo que quiero es que cuestionemos esta realidad, cada uno desde su lugar y con sus herramientas artísticas, no con panfletos.

- ¿Por qué hablás de "arte puro"?

- Porque a mí me parece que el arte está concebido en esta sociedad como un objeto suntuario, como una cosa al pedo ¿me entendés? Cuando es todo lo contrario, una necesidad profundamente humana de dominio y de conocimiento de la realidad, que asume una posición muy distinta a la de la ciencia, en cuanto a que la ciencia desantropomorfiza y en cambio el arte antropomorfiza, es decir requiere de nuestra subjetividad.

- También insistís en que el arte, incluido el teatro, debe escapar a las reglas del mercado.

- En la sociedad capitalista todo entra en el mercado y cuando digo todo, es todo: la muerte, la salud, la educación, el amor, el arte, la creación. Y en consecuencia, cuando entran al mercado, comienzan a deformarse. Todos

tendríamos que tener el derecho a morirnos sin tener que pagar, pero no es así. Por eso para mí la palabra mercado es una palabra horrible y maloliente, porque al contrario de lo que la gente y las corrientes imperantes sostienen, creo que la mejor sociedad es aquella que logra dejar fuera del mercado la mayor cantidad de cosas.

- Uno de los capítulos más atractivos de tu libro es aquel en que describís el trabajo del actor y sus dificultades a la hora de interpretar a Shakespeare, a Molière o el grottesco criollo. Por su riqueza de contenidos merecería ser desarrollado en un volumen aparte.

- Justamente estoy trabajando en un artículo que se va a llamar "La mejor escena del mundo", donde analizo una escena de **Rey Lear**. Es aquella en la que el duque de Gloucester, al que le han sacado los ojos, se quiere suicidar y entonces se encuentra con su hijo Edgar que se hace el loco. Aquí ya tenemos una primera situación dramática muy interesante: este hombre que no ve, pero que cree reconocer la voz de su hijo; y este hijo que sufre por la desgracia de su padre, pero que se hace el loco para que el otro no lo reconozca. Entonces, Gloucester le pide que lo conduzca hasta la montaña más alta y como Edgar sabe lo que su padre piensa hacer, lo conduce por el llano y cuando supuestamente llega al lugar indicado lo hace subir a un banquito de veinte centímetros y le dice que está en el borde de una enorme montaña. Entonces el ciego le pide: "Vete. No te escucho irte"; y el otro hace que se va pero se queda ahí y el padre dice un parlamento antes de suicidarse y se tira. Cae al suelo y no siente nada, entonces se pregunta "¿será así la muerte?". Y en ese momento acude el hijo que ahora está haciendo otra voz y le dice: "¡Señor, señor! ¿cómo ha podido caer desde semejante altura sin hacerse nada?".

Esto es teatro para mí.

La actuación, o cómo ser uno mismo en el escenario

JUAN CARLOS FONTANA / desde Buenos Aires

En un viejo bar de una esquina del Abasto, a pocas cuerdas del *shopping* se hizo la charla con Federico León. Observador implacable del comportamiento de las personas, el actor, director, dramaturgo, guionista, cineasta y docente reconstruye en el escenario emociones y sentimientos que sus actores han experimentado en algún descanso o durante el proceso de ensayos, o es capaz de crear zonas de disonancia para provocar una reacción que sirva de sustento a una escena como, por ejemplo, quitarle el monólogo que un actor ensayó durante meses y dárselo a otro. De modo que entre ellos se produzca un sentimiento de extraña venganza, de auténtica pérdida. Éstas y otras acotaciones referidas a su forma de dirigir actores, comentará León a lo largo de esta charla; inmersa, por momentos, en medio de intensos y profundos silencios, miradas casi inquisidoras o una vorágine verbal inusitada cuando intenta cerrar un concepto y no encuentra las palabras adecuadas.

En la charla como en la escena, Federico León no parece tener muletillas. Es agradable e imprevisible a la vez, tanto como lo que ocurre en sus obras, sólo que en ellas la cavidad escénica que sirve de soporte dramático a sus actores puede volverse algo perturbador. El método León no existe, ni tampoco es algo que le preocupe. Simplemente porque en su papel de director prefiere capitalizar más las reacciones personales de sus elegidos, que una supuesta composición de papeles, averiguar cómo debe ser ese personaje que deviene en la historia. Por eso sus actores representan un derroche de verosimilitud encontrada, de pulsiones compartidas en las que el aparente caos dramático de una historia, esconde en su interior un cierto mecanismo de precisión, que le posibilita al público pasar de la admiración, al desconcierto y de la risa al análisis más agudo sobre lo que está presenciando.

Lo simple a veces puede esconder una cierta complejidad dicen y del diálogo con Federico León se desprende que una parte de ese verosímil que experimenta con sus actores, tiene que ver cuando la persona puede incorporar a su trabajo lo que le ocurrió, por ejemplo, en una discusión con su madre, los problemas que tuvo que afrontar en el colegio o con su novia. "A veces me doy cuenta que en una escena violenta o no, el actor hace algo más que la marcación que le indiqué, pone otro énfasis. En ese caso me parece fantástico que utilice la obra para contar algo personal", dice el artista, capaz de afirmar que "los actores poseen una inteligencia intuitiva, que les permite ser permeables a los impulsos que reciben de sus compañeros,

del público. Esto es lo contrario de ese otro actor inteligente, que cree comprender el lenguaje, o lo que el autor quiso decir con la obra, cuando en verdad es algo que le concierne al director".

La producción artística de Federico León no es demasiado extensa, pero le ha valido el prestigio y el reconocimiento no sólo en la Argentina, también en Europa. Hasta lograr que se haya hecho una retrospectiva de sus trabajos en un Festival de Alemania, o recibir la beca Rolex para estudiar con el norteamericano Robert Wilson.

En teatro tiene cuatro obras estrenadas: **Cachetazo de campo** (1997); Museo Miguel Angel Boezio (1998, para el ciclo Museos), **Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack** (1999) y **El adolescente** (2003), a la que hay que sumar la aún no estrenada **Ex Antúan**. Mientras que el cine contó con su ópera prima **Todos juntos** y un documental en preparación rodado en la Villa 21, con el actor y docente Julio Arrieta, que da clases de teatro a la gente de la villa.

VER LA TOTALIDAD DESDE ADENTRO

- **Primero comenzaste a actuar y después a dirigir. ¿Cómo fuiste trasladando esa experiencia a la dirección de actores?**

- Empecé actuando en distintos grupos en los que todos nos hacíamos cargo de la dramaturgia y la dirección. **Cachetazo de campo** fue la primera en la que exclusivamente me dediqué a dirigir.

- **Te conocí viendo *El chiflete que se filtra*, en ese caso la dirección era colectiva. Cuando vos decís que todos dirigimos, escribimos y actuamos la obra, ¿los personajes están supeditados a decir "me gusta este estilo de trabajo, escribo en función de eso los diálogos"?**

- Con Alfredo Martín y Beatriz Catani, los tres escribíamos, dirigíamos, actuábamos y elegíamos los objetos de la escenografía. En ese momento como actor defendía la totalidad de la obra. Nunca me interesó actuar en obras en las que no pudiese tener una participación creativa. Mi trabajo como actor siempre estuvo muy ligado, además de actuar, a querer contar determinadas cosas y crear un mundo de asociaciones ligadas a lo que quería decir respecto del teatro. En ese momento construía, desde adentro, con los otros compañeros. Hoy no podría atravesar un proceso así. Una vez que empezás a dirigir, no digo que atrofies un músculo, pero desarrollás otros, que son absolutamente diferentes a los de un actor. Un actor tiene otro tipo de inteligencia más relacionada con la parcialidad, con entregarse, dejarse dirigir, estar



Escena de "Cachetazo de campo"

atravesado de todo lo que circula en la escena. Como director si volviera a actuar no se si lograría esa entrega. Tendría una mirada muy desde el afuera.

- En 2002, en tu primer largometraje *Todos juntos te permitiste dirigirte y además eras uno de los dos protagonistas de la película.*

- Fue distinto porque me grababa, me podía observar. Llegué a lograr observarme como si no fuera yo. La película la filmé con mi ex novia y la tenía que actuar yo, porque se trataba de mostrar lo que había sido en parte nuestra relación de pareja. Había como una idea conceptual en la que era importante que el otro protagonista, además de ella, fuese yo.

- Decís que el cine te permite una cierta distancia. ¿En ese caso qué buscabas lograr, o querías ver de Federico León actor?

- La película era la historia de una pareja que estaba intentando separarse y en ese momento Jimena (Anganuzzi) y yo estábamos separándonos. A ella la había dirigido en **Cachetazo de campo** y para mí en la película había una relación entre una actriz y un director. Como en todas las obras, me interesa que la misma obra dé cuenta de cómo fue hecha. También podía decir que la película era la relación entre un director y una actriz. Le pedía que hiciera determinadas acciones, como si ella fuera la más expuesta y yo le daba órdenes. Así fue el proceso. La cámara filmaba y yo mismo actuando le pedía a ella que hiciera cosas. O sea que la dirigía estando adentro mismo de la película, como si ésa fuese la dinámica de relación de esa pareja.

- Si en ese caso se trasladaba a la ficción la separación concreta de una pareja, de qué manera lograste recrear durante el rodaje estados emocionales que tal vez fueron reales, o formaron parte de la intimidad entre vos y Jimena.

- Como me sucede con todas las obras que hago, nunca sé bien cuál es el límite entre lo privado, la vida de uno y la obra. Sí durante el proceso de ensayo, leo un libro o veo una película, todo ese mundo que observo, o veo en otros, corren peligro de que también a mi manera, o con mis propios códigos, termine consciente o inconscientemente incorporándolos a la obra en preparación. No es que en tal obra hablé de la relación con mi madre, sino que cuando voy a visitarla algunas de mis conversaciones con ella puede ser que, posteriormente, encuentren un lugar en la obra que estoy preparando.

INTELIGENCIA ACTORAL

- Antes te referiste a la inteligencia del actor. ¿Cómo sería esa inteligencia, de qué manera podés observarla durante el desarrollo del trabajo?

- Es una inteligencia intuitiva. Una extraña acumulación que tiene que ver básicamente con actuar, con recibir las miradas de públicos absolutamente distintos. A pesar de que por manifestarse reiteradas veces, uno entiende que ese actor está decidiendo que sus impulsos y sus posibilidades respondan a determinados estímulos. A diferencia de ese otro tipo de actor inteligente que comprende dema-

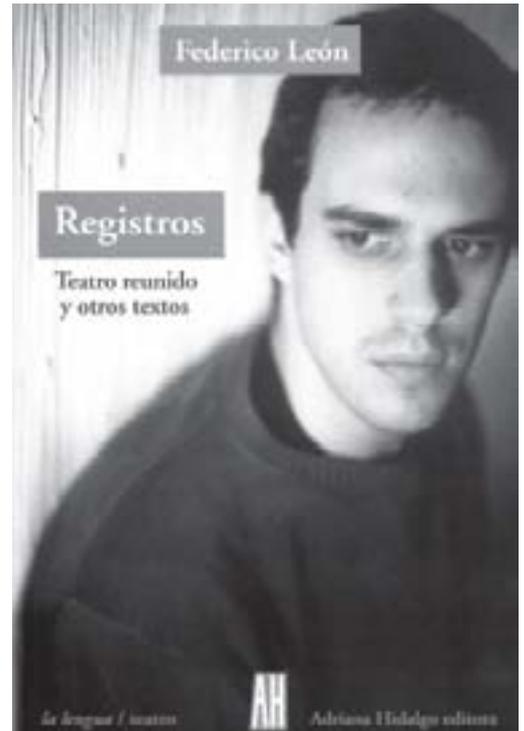
siado el lenguaje, lo que el autor quiere decir. Cuando en verdad eso es algo que comprende al director. El actor puede sentir una relación profunda con ese texto, pero lo que él comprende es una parcialidad del material en el que trabaja. Me interesa el actor permeable, capaz de recibir impulsos de su compañero, del público...

- En *Cachetazo de campo*, el público se preguntaba ¿cómo hacían esas actrices para poder llorar gran parte de la obra y repetir eso mismo durante todas las noches? ¿Cuál fue la motivación? ¿Escribiste la pieza para ellas, o en los ensayos surgió eso?

- Jimena (Anganuzzi), Paula (Ituriza) y yo, habíamos estudiado con Norman Briski, nos conocíamos del taller. Ellas querían hacer algo juntas y lo primero fue capitalizar la capacidad, velocidad, que tenían las dos para poder llegar a ese estado. Después apareció la relación madre-hija. No existía un texto previo y la obra fue surgiendo del trabajo con ellas dos. La obra es una contradicción entre un estado inasible y aparentemente difícil de controlar y una estructura hipercontrolada; en la que se debe cumplir la partitura, los tiempos establecidos. El tema fue encontrar por dónde, por qué sucedía o aparecía ese llanto, cómo es que se pueden repetir, noche a noche, esas lágrimas. No era un efecto o un hecho indomable que surgía en la escena. Las mismas actrices dentro de ese aparente no control ponían en práctica una gran rigurosidad. Ése es el espíritu presente en todas mis obras. Lo mismo sucedía en **1.500 metros sobre el nivel de Jack**, en la que había un caos hipercontrolado. Uno cree ver a actores que aparentan dejarse llevar por una cierta cantidad de impulsos, sin embargo eso es algo absolutamente ensayado y dominado para poder repetirlo noche tras noche.

- Después de ver *Cachetazo de campo*, *1.500 metros sobre el nivel de Jack*, pareciera que tenés la necesidad de querer llevar a los actores hasta un límite un poco extremo, arriesgado. En *1.500... una actriz mayor permanecía casi toda la obra sumergida en una bañera. ¿Esta necesidad surge desde la dramaturgia? ¿Te decís "tengo que encontrar al actor que va a hacer esto"; estás dispuesto a modificar lo marcado si ves que el actor o la actriz no pueden hacerlo, o te interesa conducirlos hasta el límite, hasta vencer una cierta resistencia a veces inconsciente?*

- No es una idea que surge inicialmente. Hay un trabajo con personas. Vuelvo a lo de antes. La obra da cuenta de cómo fue hecha. Me interesa el proceso, porque la obra es y muestra la cantidad de variables de la relación que se estableció entre esos actores conmigo, o entre esos actores y el asistente. Es un grupo de personas que trabajó durante un año y medio y de eso surgió un texto, la obra. Lo primero es ver la cantidad de posibilidades que pueden darse en la relación de trabajo, de búsqueda, o de ensayos.



En **El adolescente**, los actores más jóvenes y los adultos primero se trataban con respeto, luego entraron en confianza y se empezaron a cagar a trompadas y le daban más a uno que a otro, porque ese tercero se hizo respetar más. Voy conociendo a los actores y recién ahí voy armando la obra. Trabajo con las personas reales, con la dinámica que establecen esas personas entre ellas mismas. Siempre trabajé así. Soy el conductor de un grupo e incido sobre las dinámicas reales de ese grupo.

- ¿De qué manera se va incorporando el texto?

- A veces el texto que un actor fue diciendo durante cuatro meses, se lo termina apoderando otro. A su vez ese otro ya lo sabía, porque se lo escuchó repetir tanto a su compañero que lo aprendió casi sin quererlo. El otro queda sin ese texto y en ese momento lo que se narra es que ese actor está resentido con este otro que finalmente le quitó el texto. Eso es lo que termina estando presente en la obra, lo que se pone en juego además de las relaciones que se muestran en la ficción de la obra. Por ejemplo, si uno de los actores tiene que patear una pared en un momento, a veces, a lo largo de las funciones, me doy cuenta que ese actor está usando la obra para narrar algo más personal que tal vez le pasó con sus padres, o en el colegio. Desde ese punto de vista me parece fantástico que el actor utilice la obra para contar algo personal.

UNA CRIATURA MONSTRUOSA

- ¿Hacías eso mismo cuando actuabas?

- Una obra es una especie de criatura monstruosa que se va construyendo con los datos que uno va tirando a lo largo de los ensayos, en la relación de esas personas con vos y vos con ellas. Mis asociaciones están más ligadas a hechos de la vida, que al teatro o a espectáculos que haya visto. Mis referentes son más literarios, o cinematográficos. Recuerdo que en una de las obras en las que actué me emocionaba profundamente saber que parado debajo de esa luz producía determinado efecto en relación a mi compañero que estaba detrás de mí y sabiendo que estaba mi madre en la primera fila, que me escuchaba decir ese texto. No es que entro en la ficción de la obra y únicamente tengo asociaciones que tienen que ver con ese personaje. No. Las asociaciones son múltiples. Estoy actuando y ese momento me pertenece, es mío, por lo tanto puedo hacer lo que quiero. Puedo extenderlo un poco más si siento que ese día estoy más colocado y al mismo tiempo tengo que pararme en el lugar indicado. Alguien que ve por primera vez la obra no se da cuenta que hice un tremendo movimiento interno. Un espectador no debería capturar inmediatamente y de manera racional lo que vio. Me interesa ir en contra del dominio de la técnica, o de la idea de belleza que tenga el actor.

- Antes o durante el proceso de ensayo de *El adolescente* te encontraste con Bob Wilson, a través de la beca que te otorgó Rolex, ¿de qué manera influyó ese encuentro en tu propio trabajo?, porque en esa obra se nota un cambio, hay un amplio despliegue físico y la historia se cuenta casi sensorialmente.

- Mi experiencia con Wilson, fue similar a lo que me sucede con una obra. En la medida en que te relacionás con personas, acumulás información, sensaciones. Yo había visto obras de él, observé su trabajo, pero no sé cuánto de eso influyó en mi obra. Es otra manera de hacer teatro, él es un gran productor, ensaya tres o cuatro semanas, hace catorce obras por año. Él me eligió para la beca porque vio que éramos muy distintos uno del otro.

Lo vi en todas las etapas de un proceso, desde hacer dibujos, hasta la puesta de luces de una obra. Trabaja con los mismos asistentes desde hace diez años y delega una cantidad de cosas que, creo que no se puede hacer, pero para él es un sistema de trabajo que funcionan muy bien. En cuanto a su forma de trabajo: él va al espacio y empieza a hacer doscientos setenta movimientos que luego tendrán que repetir cuatro actores. Luego un asistente toma nota y durante toda una tarde esos cuatro actores memorizan esos doscientos setenta movimientos. Cuando él vuelve ve lo que se hizo. La diferencia con mi trabajo es que no hay un sistema; como trabajo con gente distinta en cada obra, cada obra es distinta. Si la obra va a ser una especie de documental de lo que sucedió entre esas personas, esto siempre va a ser distinto. Yo necesito trabajar con los actores. Para **El adolescente** terminamos ensayando ocho horas diarias, de lunes a sábado, durante un año y medio, eso es algo que nunca había probado. Ahí me di cuenta de que podía escribir en los ensayos. En cambio cuando hice **1.500 metros...** me iba a casa y escribía. Cada obra requiere de una disposición orgánica tuya y de los actores que es diferente.



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

ACTORES PROFESIONALES Y ACTORES OCASIONALES

-¿Qué ocurrió cuando en el Proyecto Museo trabajaste con un ex combatiente?

- Él era actor, había estudiado y actuado en una obra con Norman Briski. Tal vez ese trabajo fue similar a lo que ocurre en el documental que estoy haciendo con un manager de actores de la Villa 21. Se llama Julio Arrieta y está armando una productora en la villa, es representante de actores de ese lugar. Cuando voy a verlo me relata hechos, me cuenta anécdotas. Luego voy otro día con la cámara y lo filmo, le pregunto sobre alguna u otra historia que me contó. Juntos terminamos haciendo una especie de entrevistas guionadas, a las que le doy una determinada estructura. E incluso Julio acepta añadirle o ampliar lo que ya contó. Con Miguel Angel Boezzo hicimos lo mismo: él me contaba historias reales que después reescribíamos. En la medida que decís o contás eso mismo ante una cámara o un escenario todo termina siendo ficción, te exponés a los otros.

-¿Tu documental trata sobre el taller de actuación de la villa?

- No, aunque de algún modo tiene que ver. El documental trata sobre Julio Arrieta, manager de actores de la Villa 21. Él es una persona que capitalizó su condición de pobre, de villero y se organizó, con algunas personas de ese lugar, para generar ficción en la Villa. Cuando hay filmaciones él hace el casting, la producción y ofrece actores. Los lleva para actuar en **Tumbros**, por ejemplo. Arrieta dice: "Vengan a buscar pobres a la Villa, porque nosotros somos los que mejor hacemos de pobres. En ningún lado van a encontrar la especificidad de una cara así, con una cicatriz, o que le falte un diente". Eso hizo que se genere una discusión con la Asociación Argentina de Actores porque dicen que la gente de la villa les quita trabajo, siempre hacen de ellos mismos. Una parte de mi documental se desarrolla en la Asociación y es una discusión sobre el tema ficción y realidad, un debate entre actores profesionales y actores ocasionales, que protagonizan Arrieta y un sindicalista de la institución, uno de esos actores que no trabajan más y paran en el bar de la institución. Uno de los hijos de Arrieta trabajó en el programa de Mauro Viale. Hacía el papel de un preso que salía en libertad condicional y decía que traía noticias de Silvio Soldán, cuando éste estaba preso. Era todo mentira y ese tipo de la villa fue a la cárcel para aprender cómo debía actuar su papel.

Julio Arrieta, que da clases de teatro en la villa, dice que ya tiene actores capacitados para hacer otros papeles, por ejemplo, abogados, en lugar de hacer de ellos mismos. A partir de estas anécdotas de él nosotros trabajamos. Intervenimos la realidad con elementos de ficción. Para el documental armamos una página web apócrifa, en la que la gente de la Villa ofrece todo tipo de servicios: locaciones, casa tipo secuestro, callejón para pelea, calle con pedregullo para persecuciones. Ellos mismos se ofrecen para hacer de ladrón, policías, hippies, médicos, piloto de avión y para eso le sacamos una foto a Arrieta con dos azafatas.

Alan Parker cuando vino a filmar **Evita** fue a la Villa a buscar locaciones y no le sirvió porque tenía muchas antenas de televisión. Arrieta le propuso construir una Villa en un día y trasladar a toda la gente a un lugar en el que no hubiera antenas de televisión. Parker finalmente no aceptó porque le pareció un delirio. Él contó esto y nosotros le propusimos filmar en un plano secuencia para ver, cómo él con otra gente, construyen una casilla en tres minutos y la ocupan. El documental permanentemente juega con estos dos planos, mezcla realidad con ficción o interviene sobre una realidad predeterminada.



Escena de "1.500 metros sobre el nivel de Jack"

PERFILES & SILUETAS de un actor

Quienes disfrutan de los trabajos actorales de Juan Tríbulo, pueden también reconocer en él una identidad artística. Personajes carnosos, contundentes y definidos; composiciones escénicas sensibles capaces de eclipsar a diferentes tipos de espectadores; maestría en el campo del realismo, y consecuentemente, un alto nivel de emotividad, son algunas características de esa identidad. Si bien se puede identificar a Tríbulo como actor, no debemos encasillarlo en ese rol. Sus aproximaciones al teatro las realiza desde diversos ángulos: el actor, el director, el docente, el investigador y el gestor universitario. Sobre estos perfiles y siluetas, es que nos proponemos dialogar con él.

MAURICIO TOSSI / desde Tucumán

Juan Tríbulo nació en Concepción del Uruguay, provincia de Entre Ríos, en 1942; pero se autodenomina *hijo* de Rosario del Tala, donde vivió hasta su adolescencia. Su vocación por el teatro se inició en la escuela secundaria y en la Iglesia Evangélica, apoyado en grandes personajes como los de **Saverio el cruel**, de Roberto Arlt. En 1960 se instaló en Buenos Aires y tomó clases con Pedro Asquini y Alejandra Boero. En el histórico Nuevo Teatro compartió experiencias con Enrique Pinti, Héctor Alterio, Rubens Correa, entre otros. Posteriormente ingresó al Instituto del Teatro de la UBA –creado en 1959 y disuelto en 1966– para complementar académicamente su formación actoral, esta experiencia le dejó marcas indelebles en su cariz profesional, puesto que tuvo como “maestros” a Oscar Fessler, Juan Carlos Gené, Patricia Stokoe, Antonio Ruso. Luego, con sus colegas egresados formó Geituba, grupo con el que trabajó durante cinco años en diferentes propuestas escénicas. Sin descuidar su formación, en 1974 realizó un trayecto pedagógico para poder obtener el título de Profesor en Teatro en la Escuela Nacional de Arte Dramático. En 1977 ingresó a la Comedia Nacional –una de las escasas “islas culturales” durante los años de la dictadura– para desempeñarse como asistente y actor de Rodolfo Graciano hasta 1983. Paralelamente, trabajó en publicidad, en televisión, en docencia y en dirección teatral. En 1984, invitado por la Universidad Nacional de Tucumán, se radicó en la provincia para crear y dirigir la primera Licenciatura en Teatro del país. A partir de allí, el actor, el docente, el director y el investigador se conectaron por múltiples puentes; por ejemplo, desde su actual personificación de Albert Einstein hasta la edición de su primer libro titulado **Mi experiencia de actor con la emoción en la escena**.

EN LA INTIMIDAD DE UN ATAQUE

- Luego de cuatro décadas de vivencias teatrales, ¿cuál es para vos el trabajo del actor?

- Mi experiencia actoral –y esto está presente en mi libro– va desde lo diletante, plagado de energía e intuición, hasta mi acercamiento al método a través de Oscar Fessler. Con este maestro pude obtener las primeras herramientas para el trabajo del actor, herramientas básicas que me sirven hasta hoy y que no puedo abandonar, porque reconozco que gracias a este basamento fue posible incorporar posteriormente todas las otras técnicas



Escena de "Dominó en casa"

y recursos expresivos hallados en cursos y experiencias con actores y directores muy diversos.

En este sentido, el trabajo del actor depende siempre de su relación con el director, por más autonomía creativa que se gaste a través del entrenamiento. Por esto, jamás se me ocurriría autodirigirme, siento que el trabajo creativo del actor está en pleno intercambio con el director.

- Entonces, cuando hablamos de una técnica actoral, hablamos de un procedimiento que permite siempre aproximarse a un otro, potenciando el cariz colectivo que tiene la creación escénica y descartando así todo aspecto individualista.

- Exactamente. Si lo redacto desde mi experiencia, te diré que no es casualidad que en toda mi carrera actoral haya realizado sólo dos unipersonales, dando lugar a un periplo iniciado a los 17 años cuando montamos en Entre Ríos la obra **Sobre el daño que hace el tabaco**, hasta el espectáculo que hoy realizo, **Personalmente Einstein**; trabajo que sólo se pudo construir a partir de la rica y potente relación establecida con el director Leonardo Goloboff.

- ¿Cómo se sistematiza el trabajo del actor? Es decir, en las relaciones actor-actor, actor-direc-

tor inscriptas en la cotidianidad del ensayo, ¿cómo se logra este proceso que va desde el descubrimiento, la construcción y la repetición de lo escénicamente hallado?

- En el trabajo del actor, la repetición no existe; en todo caso, el trabajo del actor es "hacer de nuevo" produciendo un "nuevo hacer" y, de este modo, la repetición deja de ser tal. La repetición en la actuación es una forma de asfixiar la creación. Una forma de explicarlo sería a través de la gráfica que realiza Pichon-Rivière con respecto al aprendizaje. Él dice que el aprendizaje es como una espiral en ascenso, y como señalo en mi libro, es factible pensar que Stanislavski era pichoneano, porque el maestro ruso siempre vuelve sobre los mismos tópicos pero desde otro nivel, desde un nivel superior; él rodea los mismo temas y elementos en el trabajo actoral, pero de forma ascendente. Eso sucede también en los ensayos, uno *ataca* al personaje, ataca a la situación escénica y ataca la relación con el otro, pero siempre desde un nuevo escalón, desde aquello que fue descubierto y construido en las relaciones que mencionamos. Yo tuve la suerte de transitar por la mano de muchos y diversos directores, y me siento enriquecido a partir de sus aportes; en consecuencia, el ensayo de por sí es un aprendizaje.

- Es interesante la imagen de un actor que *ataca*. Si ésa es tu acción de trabajo, ¿con qué herramientas provocás tu ataque? Pregunto porque la historia del siglo XX le ha dado al actor—en el marco de fuertes polémicas estéticas e ideológicas— múltiples armas.

- Básicamente, parto del monólogo interior, de los objetivos y de la acción del personaje, así construyo un primer *punto de ataque*. Si no tengo claro todo esto no puedo resolver el personaje. Luego puedo iniciar la búsqueda de la relaciones entre otros personajes y particularizar aspectos de su corporeidad. Pero, fundamentalmente, lo que tengo que desentrañar es el interior del personaje. Por ejemplo, en las experiencias teatrales vividas con el director Nicolás Aráoz—**Eidos, Alice underground**—, él realiza su ataque a partir de improvisaciones desde donde se definen los comportamientos de los personajes. Por ejemplo, iniciamos de la corporeidad de una fotografía; esa carcasa visual era lo primero a fabricar. Pero yo no abandoné mi forma de trabajo, volví a utilizar mi pequeño bagaje de herramientas para construir lo interno de esa estructura.

- En consecuencia, y retomando lo anterior, vos no estás en función de una metodología, sino las diferentes técnicas y recursos están al servicio de tu trabajo de construcción de comportamientos escénicos.

- Absolutamente. No me caso con el método en sí mismo. Por ejemplo, adhiero totalmente al entrenamiento de la Antropología Teatral propuesta por Eugenio Barba, sustentado en la *extracotidianidad* y sin ningún contacto con el realismo. Y adhiero porque implicó en mí un crecimiento y un nuevo aprendizaje.

- Es en este punto donde comienzan los cruces entre un corpus técnico determinado y un estilo o poética particular. Por ejemplo, a vos se te vincula directamente con el realismo y con la tendencia stanislavskiana-strasbergiana.

- Si a mí me relacionan con el realismo es porque también adhiero al realismo, ésa fue mi cuna. Me formé en medio del realismo reflexivo argentino, soñando la posibilidad de personificar a Julián Bisbal o a Néstor Vignale; o también, hacer los textos de Arthur Miller. Pero no todo se agota allí. Recuerdo que en una oportunidad, trabajando en la puesta de **Destiempo**, de Eugenio Griffero, con dirección de Marisa Nofal y de Graciela Weiss, intenté experimentar en ese texto—vinculado al realismo— con algunos elementos de la extracotidianidad, aprovechando las dificultades que el texto presentaba en las relaciones de los personajes con el espacio. No sé si lo logré, pero sí lo intenté.

EL ACTOR Y LAS PARTES

- El hecho teatral es un fenómeno complejo, compuesto por partes muchas veces en conflicto, es más, hay quienes creen que el teatro no existe sin esa beligerancia. En función de esta idea, ¿cómo

El actor...



Escena de "Personalmente Einstein"

¿UN NUEVO ARTISTA?

- Hoy se habla mucho de una nueva división del trabajo en el campo del arte, o por lo menos, muy distinta a las formas de producción cultural de décadas anteriores; es decir, en los años 90 se terminó de definir un teatrista que condensaría en sí mismo al actor, al dramaturgo, al director, al productor, al docente, al investigador, etc. En tu caso, llegar a Tucumán en los años 80 significó en gran parte adaptarte a estos cambios. ¿Cómo se articulan en vos estos roles y funciones? ¿Qué se modifica en el trabajo actoral?

- En primer lugar, creo que todos los roles se enriquecen entre sí. Para mí la docencia es un intercambio, donde uno tira una propuesta y ésta regresa enriquecida por las experiencias y la creatividad del alumno. El profesor—al igual que el actor—está en permanente búsqueda de nuevos recursos; el docente rastrea los modos de superar y de reflexionar sobre el proceso enseñanza-aprendizaje. Sucede algo parecido en el área investigación. Cuando me puse a estudiar la historia del teatro en Tucumán, me apasioné con la posibilidad de encontrar aquellos elementos que llenen los espacios vacíos, con la trayectoria de aquellos que—iniciada su profesión en los años 40 o en los 50— aún siguen trabajando. Todo esto repercute en el trabajo del actor o del director, dado que éstos se dedican a amalgamar todas estas prácticas y conocimientos para poder construir eso que llamamos un "hombre de teatro".

- Para obtener tu título de licenciado en Actuación en el IUNA escribiste un libro—que pronto se editará—sobre las "emociones en el trabajo del actor", ¿cómo abordás este difícil tema?

- El libro se llamará **Mi experiencia de actor con la emoción en la escena**, y el hilo conductor es mi emoción como actor, mi emoción como persona dentro del teatro y frente al teatro, mi emoción con los maestros, directores y espectadores. Este

recorrido lo hago en las tres etapas vividas: Entre Ríos, Buenos Aires, Tucumán; donde siento que hay una progresión como hombre de teatro. Desde mi experiencia como un actor diletante—diría Stanislavski—, intuitivo y vocacional, luego como actor del teatro independiente y profesional hasta mi rol de investigador. Este último es el que busca, compara, reúne y elabora una secuencia de citas para ir conformando un lugar desde el cual poder hablar de la emoción en el actor. Entonces, estudio a Stanislavski, a Juan Carlos Gené, a Raúl Serrano y, fundamentalmente, a Strasberg. Sobre Strasberg pude conocer más cuando, invitado por Anne Strasberg y con apoyo del gobierno provincial de Ramón Ortega, pude hacer una residencia de tres meses en el Actor's Studio, finalizando de este modo con las fantasías y resistencias hacia ese método, descubriendo que era una forma de trabajo como cualquier otra, sólo que en este caso, el entrenamiento es sobre las emociones y las sensaciones en el actor. En consecuencia, ese compendio de citas al que antes aludía, construye un cuerpo teórico que nos permite reflexionar sobre las prácticas y las problemáticas de la emoción en la escena.

- A modo de cierre y considerando todos los desafíos, resultados y demás avatares personales y artísticos relatados: ¿cuál es el reto de Juan Tríbulo hoy?

- Estoy muy gratificado en seguir trabajando en la obra **Personalmente Einstein** con dirección de Leonardo Goloboff. Luego, me interesa cómo mejorar las cátedras en nuestra carrera, qué obra dirigir, qué necesitamos para seguir con la elaboración de la historia del teatro en Tucumán, qué postgrado realizar a mis 62 años luego de obtener el título de grado universitario.

En lo artístico, me interesa montar escénicamente la adaptación de una novela del uruguayo Ponce de León llamada **Maluco**. Es un texto que me desafía mucho, trata de un bufón que relata—para obtener una pensión vitalicia del Rey Carlos V— su viaje con Magallanes en la histórica "vuelta al mundo".

es tu relación con el texto dramático, una de las partes en antagonismo permanente?

- Con los textos no tengo una dependencia radical, pero sí una profunda vinculación. Cuando veo que se trabaja desprendido del texto que se ha elegido montar, es decir, en un tono caprichoso, siento que el teatro pierde potencialidad. Por ejemplo, recuerdo que en la puesta en escena de **Yerma** que hicimos con Jorge Gutiérrez trabajamos con harina, un elemento ausente en el texto de Lorca pero que se alimentaba de él, que fortalecía a la acción. Harina suelta, que no se puede amalgamar, que no se puede amasar, harina como semen seco o estéril; es decir, se construyó un símbolo válido, rico y potente no divorciado del texto, sino todo lo contrario.

- Otra de las partes protagónicas e ineludibles es el director. ¿Cuál es para vos su función desde la óptica del actor?

- Considerando a todos los directores con los que he trabajado, puedo decir que en pocos casos he sentido que compartíamos territorios diferentes. Las experiencias que he tenido aquí en Tucumán con Rafael Nofal, Carlos Alsina, Nicolás Aráoz y Leonardo Goloboff, siempre fueron de mucha contención, otorgando espacios de libertad para la creación. A partir de allí, podíamos coincidir en la orientación que se le quería imprimir a la obra, a pesar de los diferentes textos que abordamos. Quizás el que más me movilizó fue Nicolás Aráoz, por ser un director joven e influenciado por otra de sus pasiones, el cine.

- ¿Qué dramaturgos te gustan?

- No pienso en cuál ha sido mi autor preferido porque he tenido la suerte de actuar los más diversos textos, por ejemplo, desde aquel mensajero de **Edipo Rey** realizado en la Comedia Nacional, bajo la dirección de Rodolfo Graciano y del cual aprendí tanto, hasta obras con una nueva textualidad como pueden ser las de Nicolás Aráoz. Lo que sí me interesa de una dramaturgia determinada es la carnadura de personaje que puede ofrecer el texto, algo que me desafíe en el abordaje de un personaje.

- ¿Compartís la idea—ya afianzada por los críticos— que en la dramaturgia contemporánea han desaparecido los grandes personajes?

- Sí, comparto. Tanto es así que para poder elegir un repertorio nos vemos en profundas dificultades. Me pasa incluso al momento de seleccionar obras para las cátedras en la universidad; sucede que uno lee y lee y no logra engancharse con esa textualidad, entonces, sigo leyendo y sigo buscando hasta encontrar algo que realmente me provoque hacer, algo que vivencie lo que quiero vivenciar. Esto último, no lo digo pensando en un "mensaje" o en la búsqueda de una idea didáctica.

En relación a la nueva dramaturgia argentina, y esto también responde tu pregunta anterior, me identifico más con Rafael Spregelburd o Javier Daulte que con otros autores contemporáneos, tal vez porque no he puesto el empeño en analizarlos con profundidad.

- Otras de las partes del hecho teatral—y no menos conflictivas que las anteriores, aun cuando parezca externa al hecho en sí mismo— es la crítica. ¿Cuál sería la función de la crítica? ¿Cómo fueron tus vínculos con ella en Buenos Aires y cómo fue llegar a Tucumán donde prácticamente no se desarrollaba?

- Fessler decía—y lo comparto— que la crítica sirve como promoción del espectáculo. Como estuvo planteada en Buenos Aires durante mis años de trabajo, era recibir palos o elogios, o recibir ambigüedades; incluso, algunos críticos se regodeaban con ese espacio de poder y se volvían insolentes, agresivos e irónicos. Recuerdo que en ese contexto, al actor no le aportaban absolutamente nada. Hoy, sí me parece interesante tener un dramaturgista o un crítico que participe en los procesos de ensayos, tal como soñó alguna vez Emilio Stevanovitch, aportándoles al actor y al director una visión externa que ayude a la creación.

Con respecto a Tucumán, recordemos, sí hubo crítica en un momento. Dardo Nofal se encargaba de hacerlas; luego, por un período corto, **El periódico** también publicó críticas teatrales, aunque no compartíamos algunos conceptos que utilizaban, las críticas estaban. En este momento sólo el diario **El siglo**, esporádicamente, publica algo. **La Gaceta**, siendo un diario de prestigio, de gran tirada y que debería tener la crítica como orientación, sólo tiene pequeños comentarios.

*El director rosarino 'Cacho' Palma habla del particular proceso que desarrolló con un grupo de actores para montar **La naranja partida**, su nueva experiencia teatral.*

MIGUEL PASSARINI / desde Rosario

La construcción de un territorio para los actores en el que el campo de lo mítico se fusiona con fragmentos de una biografía atravesada por la militancia política, es la génesis de **La naranja partida**, nuevo trabajo de los grupos Par 5 y La Estación Rosario, con dirección del rosarino Cacho Palma, quien confirma una vez más su origen de artista militante. La propuesta se revela, a través de las palabras del director, como una buena oportunidad de correr los velos de su proceso de trabajo en el que el cuerpo y la presencia viva de los actores construyen lo que Palma describe como "una odisea del espacio-cuerpo".

"Ya no tiene demasiado sentido hablar de cuál es la dramaturgia que nos convoca: si la de los actores, la de los autores o la del director, porque en el teatro rosarino, como en el de muchas otras partes, se da un fenómeno en el que intervienen diferentes texturas que se filtran en el proceso", reconoce el creador que comenzó hace un año y medio con la intención de montar una versión de **Medea**, de Eurípides, y en el camino se encontró ante la disyuntiva de respetar la propuesta de la tragedia clásica o bien priorizar la presencia en escena de los actores cuyos cuerpos, "atravesados por los mitos", estaban devolviéndole otra cosa. Esta circunstancia llevó a Palma a tomar, una vez más, el camino de la creación colectiva, tratando de respetar la ética de un cuerpo que se desmembra y que muestra huellas de un pasado latente, no resuelto, sangrante. Fragmentos de un tiempo que se filtran en cada palabra o movimiento que aparece en acto.

- ¿Cuál fue la génesis de este nuevo trabajo?

- La idea era, hasta febrero de este año, poner en escena una versión de **Medea**, de Eurípides. En ese proceso trabajamos durante un año y medio y hasta hicimos una traducción propia desde el griego antiguo pensando cada palabra. Buscando a **Medea**, se nos presentó una crisis: luego de todo un trabajo de investigación muy profundo sobre los mitos y,

sobre todo, sobre los mitos de la mujer bárbara, las religiones arcaicas de la tierra y el mundo primitivo, ese mundo primitivo que colisiona en **Medea**, que sería el mundo primitivo contra el mundo pragmático que plantea Jasón, nos dimos cuenta de que nos interesaba mucho más ese tema que la formalidad de **Medea** que tiene una estructura poética clásica de tragedia Griega.

- ¿En qué derivó esa crisis ética que te planteaste con tus actores?

- Aparecía la tragedia y parecía que se nos caía el Partenón encima: la obra se nos tornaba solemne, aburrida, no pasaba nada. Teníamos totalmente disociado lo que habíamos encontrado en el cuerpo, en la expresión, en el deseo y en la música, con la estructura de la tragedia griega. Entonces, teníamos dos posibilidades: o bien rompíamos la estructura verbal del texto griego, o bien me mandaba una vez más una escritura biográfica y testimonial con los actores. Fue una crisis muy dura pero decidí tomar nuevamente el camino de la creación colectiva.

- Quizás tenga que ver con alguna fuerza interna que siempre te lleva al origen, a confirmar que el teatro es el espacio del actor.

- Es así, sólo que me di cuenta después. Hay una búsqueda en el teatro rosarino, de la que creo no es ajeno parte del resto del teatro que se produce en el país, donde ya ni siquiera podemos decir dramaturgia del director, del autor o del actor. Se trata de un trabajo de texturas donde intervienen distintos discursos, algunos privados, otros emocionales, otros absolutamente biográficos y vivenciales. Ése es el proceso que hace el actor contemporáneo. Son distintas corrientes que uno va invitando para que se metan en la escena. Un síntoma de esto es una pregunta que nos hicimos durante el proceso: ¿cómo hacemos hoy para imaginarnos una cultura que habla permanentemente con los dioses? Nuestra cultura está totalmente alejada

del campo de lo sagrado y en una tragedia griega está latente ese choque entre la voluntad divina y la voluntad humana. Nos dimos cuenta de que saliendo de las grandes ciudades, en el norte del país, en Brasil, tenemos una cultura que dialoga con la tierra y con esas energías. Entonces tomamos la fuerza del Afro Yoruba, una cultura en la que los dioses existen. Los dioses son los nombres que les ponemos a distintos sectores o fragmentos simbólicos de la naturaleza: el mar, el aguda dulce, la tierra, son *dioses* que tienen una influencia sobre lo que les pasa a los humanos. Para nuestra cultura eso es inadmisible, porque se trata de una cultura etnocéntrica, urbana, universitaria. Bueno, no es así en la comarca que nos rodea porque allí todo el mundo cree en cosas. Y cada uno de nosotros también tiene sus creencias, pero son privadas, mientras que en una cultura como la brasileña eso está a la luz del día.

- ¿Qué está contando la obra hoy?

- Está contando lo mismo: dónde está la humanidad (ver aparte), que marcha hacia un mundo cada vez más caótico, más hermético, mecánico y artificial. Dónde está la reserva que, como dice Nietzsche, "nos hace volver a comulgar con la naturaleza", lo que para mí y para los actores se vuelve un espacio de resistencia. El registro lo encontramos en lo bárbaro, en lo extranjero, en lo que se resiste a entrar en las leyes del mercado. En ese sentido, vemos que la mujer está más cerca de la naturaleza. La fantasía que tenemos los hombres respecto de las mujeres es que son locas, brujas, inabarcables, incontenibles, siempre a punto de desbordarse.

- Eso, sumado a la posibilidad de crear vida es el mito de Medea.

- Sí, la mujer que tiene el privilegio de conducir una criatura del agua a la tierra y de la tierra al aire. Y ese cachorro humano que somos tiene dos fragilidades que no



'Cacho' Palma

Una odisea del espacio-cuerpo



'Cacho' Palma

tienen los animales: una es que depende en principio de su madre, sin eso no es humano, y por otro lado necesita, para ser un ser humano, de la cultura y del lenguaje, para tener la palabra. La pregunta que nos hicimos es de qué estamos hechos los humanos, y estamos hechos de todas estas cosas: de los mitos, de las canciones de las abuelas, de los fantasmas. Eso nos confirma que hay un mundo mágico que nos preexiste, que nos hace nacer. Hay magia hasta en el nombre que nos ponen. Todo eso es lo que intenta rescatar la obra.

- ¿Dónde encontraste a esas mujeres que resisten y que pertenecen al campo mítico-popular?

- Aparecen en mitos como el de la Llorona, la Telecita, la Malinche, la Bruja, pero no la bruja mala de los cuentos de Disney sino la bruja como una chamán, la curandera, una mujer sabia, con sentido común, que toma las energías de la tierra. Y las Madres de Plaza de Mayo, ellas también son "nuestras locas", porque así fueron tildadas en un momento en el que había que hacer silencio.

- ¿Cómo se arman todos esos discursos en el trabajo con los actores?

- Por un lado, la obra va girando por ese discurso latinoamericano, pero, a la vez, hay una historia que es biográfica, que queda en segundo plano pero que es el verdadero soporte. Empieza en una relación de muchos años entre la política y el teatro y es totalmente personal pero que va incluyendo a cada uno de los integrantes de este elenco. Cada actor de esta obra, en algún momento de su vida tuvo un trabajo fuerte conmigo, tanto en puestas como en mis seminarios que son muy intensos. La primera casualidad, o no, es que Matilde Fridman y Hugo Cardozo (integrantes de este elenco) son los primeros dos alumnos de teatro que tengo en mi vida. Era 1980, el sótano de Arteón de Laprida 555, plena dictadura militar. Con ellos monté mi primera obra, de carácter experimen-

tal, que fue **Despertar de primavera**. Es un momento fuerte, intenso.

- ¿Eso modificó la presencia en escena de cada uno, los paró de otro modo?

- Indudablemente. Verlos nuevamente trabajar juntos, me volaba la cabeza. No cualquier director tiene la suerte de volver a trabajar con los mismos actores más de dos décadas después.

- En ese punto se vuelve a filtrar la política con el teatro.

- Sí, es casi lo mismo. Tengo una vida teatral desde muy chico. Siendo muy niño, empecé en la primaria a trabajar con títeres teniendo como maestro a Alcides Moreno, incluso empecé a ver teatro desde muy pibe. En los primeros años '70, con quince años, me viene todo el fervor político, y dejo el teatro y me pongo a militar furiosamente. La primera marcha política de la que participo es la del 11 de setiembre de 1973 cuando lo derrocan y matan a Salvador Allende: eso está en la obra. Sigo militando hasta el 77. En ese año o me matan o me mando a guardar. Decido guardarme y me refugio nuevamente en el teatro, en el sótano de la calle Laprida. En ese momento lo que apareció como un hecho de supervivencia para ver qué pasaba ante el terror, se convirtió en una elección.

- ¿El miedo de esos años también aparece en la obra?

- Al terror lo toco, lo araño. Buscamos con los actores acercarnos a ese terror aunque es algo que no podemos describir, porque las palabras y las imágenes que aparecen son insuficientes. De todos modos no tengo miedo, porque creo que el teatro siempre toca lo imposible. Eso me ayudó a darme cuenta, en los '80, de que el teatro para mí no era solamente esconderme, sobrevivir y aguantar, sino que el teatro me abría un nuevo mundo en el que podía apasionarme, crear y soñar y hacer otra revolución, más allá de que

si alguien del campo revolucionario me escuchara decir esto, le sonaría totalmente reaccionario; pero lo vivo así. Hacer otra revolución no implica que con el teatro que hago logre que haya menos pobres o menos analfabetos, ya sabemos que no es así. Entendemos que las vueltas de la historia son largas y que tenemos que estar preparados, saber, entender, investigar, sobre todo si uno logra que en algún lugar haya una reserva del mundo humano: un mundo de la generosidad, de la solidaridad, del contacto verdadero, del lazo profundo con el otro, que es en definitiva lo que buscamos con este trabajo y con el teatro.

LA REVOLUCIÓN EN EL CUERPO

"En mi trabajo y con los actores —sostiene Palma— hay una articulación y desarticulación entre lo político y lo teatral: como en la antigua Grecia, en mi trabajo se fusionan la religión, lo místico, el teatro y la política, ése es el teatro que hoy estoy construyendo. Es como un viaje, un sueño, una odisea de hoy. Odiseo es un actor que hace un viaje, que se mete en el caos, en la aventura de la creación, en el submundo de la creación. El actor hoy navega para buscar lo que necesita. Un punto de partida es desde la religión, pero no desde la masa artificial Iglesia, sino la religión como algo que nos religa con el otro, con la humanidad, con la naturaleza y lo ancestral. Por otro lado está lo político como esta necesidad que tenemos de vivir en un mundo urbano, vivir en comunidad, un lugar donde poder construir nuestros sueños. Un lugar para no querer lo que hacemos sino un lugar para hacer lo que queremos".

- ¿Cómo se enfrenta el actor al magma que parece ser todo el proceso de creación?

- Tiene resolución porque el proceso que hacemos con los actores es un espacio permeable, no tengo problemas que la cultura me hable, y volverme un psicótico que repite esas voces que escucha, eso es mi obra hoy, por eso mis

El actor...



LA NARANJA PARTIDA COMO EL MUNDO

“La naranja —escribe Palma— es una exquisita metáfora, reflejada en el devenir de los cuerpos más agrídulces o más jugosos, siempre desgajados en pasiones, lamiendo sus propias semillas, conocedoras de la fértil historia de la tierra. Es aquí donde se transluce la confrontación entre dos polos que son una constante en la tragedia humana: ciudadanos y bárbaros, hombres y mujeres, residentes y extranjeros, hombres libres y esclavos. La naranja se parte, como el mundo, en dos mitades asimétricas: una civilizada en la que habita una pequeña parte de la población mundial que disfruta de una existencia privilegiada con los avances y logros del ser humano, y otra donde vive la mayor parte de la humanidad, dispersa por todos los países y cada vez con menos acceso a estos privilegios. Los últimos años imponen mayor actualidad al mito. La terrible venganza de los colonizados que se descarga sobre el supuesto mundo civilizado. Más aún, esta polarización nos presenta dos mundos enfrentados: el universo arcaico, mítico, mágico, sacro y ancestral, dotado de valores que enaltecen al hombre, frente al que representa un mundo más actual, racional, materialista, pragmático y deshumanizante”.

trabajos son antropológicos y surrealistas a la vez. Mi ética con los actores es la de crear una masa que no es artificial y que responde a un sueño colectivo y autogestionado. De todos modos, somos conscientes que así no se hace la revolución, pero al menos se soporta la vida de otra manera y se ganan pequeños espacios de poder. A veces siento que diálogo con un antropólogo que me cuestiona mi falta de rigor y por otro lado, con un político que me cuestiona mi falta de juego revolucionario. Respecto de lo antropológico, es un espacio sobre el que siempre estamos trabajando, profundizando, y al político le contesto con Foucault, cuando dice que cree “en la micropolítica de los pequeños espacios de poder”. En ése tengo otro aliado que es Tato Pavlovsky.

- En el campo de esas micropolíticas que se fusionan, ¿cuál es la ética de ese actor cuyo latido en escena se vuelve para vos tan esencial?

- La ética de mis actores es la ética del cuerpo. El mío no es un teatro de ideas, lo que encontramos en escena está en el cuerpo.

- La génesis del teatro antropológico que plantea Artaud...

- Por supuesto, la fuerza mágica de Artaud, cuando él busca ese doble, el doble es el cuerpo y su relación con el acto verdadero, viviente, con la magia. Cuando te contaba que hace un año y medio que estamos trabajando con los actores, ese tiempo tiene una génesis de trabajo de laboratorio de seis meses con el texto. Después vinieron muchos meses de trabajo con el material que traían los actores, en esa etapa no hubo ideas. Por eso que antes te planteaba que lo que ellos tenían en el cuerpo estallaba la forma clásica de la idea original que era **Medea**. Había en ellos una cosa más ancestral, más primitiva, más loca. Además siempre es más fácil priorizar a los actores y sacrificar el texto griego. Siempre habrá algún grupo que lo pueda hacer bien.

- ¿Cómo ves el teatro rosarino del nuevo milenio?

- Siento que en Rosario se nos rompió el puente tradicional del viejo maestro con los que ahora seguimos

investigando y trabajando. En Buenos Aires esos maestros están y son Norman Brisky, Tato Pavlovsky, Cristina Baneegas, Raúl Serrano. Nosotros no los tenemos y por eso siempre digo que la nuestra no es una ciudad de grandes maestros de teatro, algo que sí tienen, por ejemplo, los cordobeses. Sin embargo, en beneficio tenemos una ciudad de pares que nos enseñamos unos a otros todo el tiempo, compañeros que con aciertos y fracasos nos conmocionan y nos enseñan. Al teatro rosarino lo veo como un cuerpo vivo, inestable, frágil pero vivo.

- Como decía Norberto Campos, un teatro visco, desequilibrado.

- Bueno, ése es el gran maestro del teatro rosarino, el que hizo el puente, pero ya no está. Unió las viejas con las nuevas generaciones porque él siguió inestable, no se quedó haciendo el mismo teatro siempre, no se coaguló como artista y siempre respetó el trabajo del actor Norberto se moría (Campos falleció el 7 de julio de 2003) y estábamos fascinados ensayando con él **Ricardo III**, parados a su lado anotando las últimas cosas que decía.

- Respecto de la estética del teatro rosarino, ¿coincidís con algunos de tus pares que sostienen que el mayor rasgo es la diversidad?

- Sí, el teatro rosarino tiende a la diversidad, pero también hacia algo más importante que es la singularidad y no la originalidad. Por suerte, los artistas de nuestra camada nos limpiamos de ese deseo de ser originales porque es algo que ya no podemos ser, siempre alguien lo hizo, del algún lado salió. Pero sí somos singulares, los directores de teatro rosarino no copiamos, más allá de que en un espectáculo uno pueda ver algunas referencias que emparentan ese trabajo con otro. Eso es lo que nos hace singulares, del mismo modo que otro aspecto del teatro rosarino tiene que ver con “faltarles el respeto” a los autores, directores y maestros que nos marcaron. En ese sentido, somos “traidores” en el buen sentido de la palabra. Sin embargo, somos muy respetuosos del actor y de su trabajo. Ése es un aspecto que nos acerca a una nueva camada de

creadores que rondan los 30. En sus trabajos ves una fuerte presencia de un actor-creador.

- ¿Ésa sería una síntesis de tu teatro, un teatro del actor-creador?

- Es así, no hay una idea en la cabeza del director sino que hay una idea-teatro y esa idea-teatro se construye. Cuando se construye una idea-teatro es un anclaje complicadísimo entre acción, texto, cuerpo, emoción y ética del actor que derivan en una estética. Es decir: un cruce de cosas que construyen una idea. Si quitamos cualquiera de estos elementos deja de ser una idea-teatro, y entonces la tenés que explicar. Creo que la gran mayoría de las cosas logradas del teatro que producimos con los actores son esas que no podemos explicar. Lo que puedo explicar es eso que todavía no pude lograr en escena, y por eso la obra está abierta.

- Trabajás sobre el concepto de obra abierta...

- Sí, pero no significa que uno deba revisar permanentemente su lenguaje escénico porque eso es algo que se da naturalmente. Abierta, es abierta al público, es una herida que sangra, un hecho artístico que no se hermetiza, y que pierde y gana cosas. Como decía Stanislavsky, hay una “comunió” que aquí tiene tres patas y que yo aspiro que sean en simultáneo: un actor profundamente comunicado con él mismo, admitiendo que está dividido entre lo que piensa, lo que quiere, el animal que lo habita, las fuerzas ancestrales y lo que siente. Es decir, un actor en permanente contacto con sus distintos componentes, luchando con eso. Lo que digo no tiene que ver con el teatro introspectivo de Strasberg, porque a la vez que estoy en contacto conmigo estoy fuertemente vinculado con el partenaire a quien le ofrezco mi cuerpo vivo y abierto del mismo modo que me lo ofrece él. Ahí aparece la comunió con los espectadores, sin cuarta pared. Y, por último, un fuerte vínculo con el espacio escénico, que no es donde se actúa, sino toda la sala, lo que deriva en una propuesta atravesada por todo lo que pasa. Ahí están los tres vínculos por los que transita el teatro de hoy: el del propio actor, el del actor con el otro, y el del actor con el público.

La máquina del tiempo

*“Nunca veas a una puta con la luz del día.
Es como ver al actor que representó a Hamlet la
noche anterior, haciendo la cola en la verdulería”*

Eliseo Subiela

Por LEONEL GIACOMETTO / desde Rosario

La estrategia del colgado: la memoria y el olvido en la puesta en escena, de Gustavo Walter Bertol. Edición del autor en coproducción con la revista de retrospectiva teatral **Señales en la hoguera** y el Centro Experimental Rosario Imagina. Rosario, Santa Fe, 2004. 164 páginas.

¿Qué es un colgado? Un colgado es alguien que está entregado, sin protección, a la buena de Dios detenido quién sabe dónde. Para el Tarot, siempre y cuando la carta salga en su posición correcta (o sea, colgado), representa el sacrificio, la abnegación, la vida de alguien que no vive la vida de esta tierra sino que vive en un sueño de idealismo místico y que *pende* de su propia doctrina. Uniendo los dos significados, y teniendo cierta actitud de *colgado*, pro-

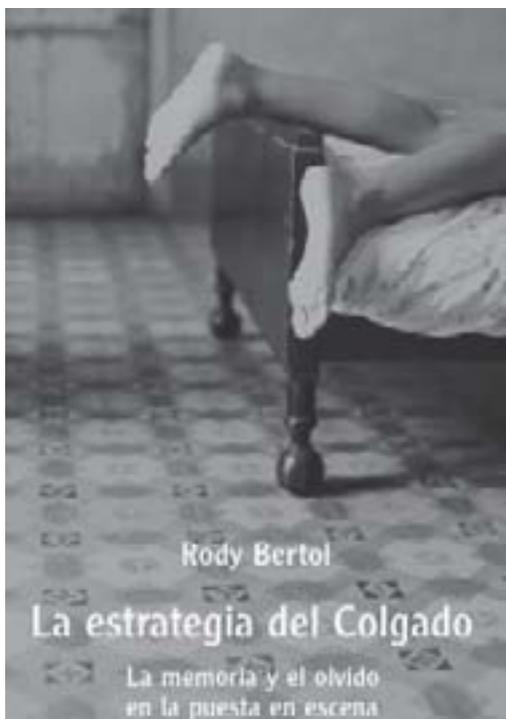
pia de la gente empecinada en llenar “espacios vacíos”, llegamos a **La estrategia del colgado**, de Gustavo “Rody” Bertol (San Juan, 1958), donde este director devenido en escritor combina lo teórico (un posible seminario sobre puesta en escena) con lo ficcional (relatos) para hablar (escribir) sobre el tiempo. Es decir, Bertol escribe sobre fantasmas.

“¿Qué es un fantasma?”, se pregunta Federico Luppi al comienzo del film **El espinazo del diablo**, de Guillermo del Toro. “Algo detenido en el tiempo, como un insecto en ámbar; que pugna por vivir, aún”. Así se contesta la propia pregunta. Un fantasma como metáfora de un *colgado*, como imagen perfecta de lo que fue y de lo que intenta seguir siendo. Algo o alguien detenido en el tiempo. Algo que *es* y al mismo tiempo *fue* y al mismo tiempo *será* (reflejo de lo anterior). Un fantasma colgado del tiempo: el teatro. El teatro como acción, como algo que *es* desde el momento inicial de su concepción (la primera imagen, la primera palabra, la primera sensación, el primer olor, el primer recuerdo, el sonido de la puerta cuando se fue para siempre); y ese otro (¿mismo?) algo que *fue* y que *será* durante y después de su hacerse. “El teatro es un objeto presente que recuerda un ausente”, escribe al comienzo de **La estrategia del colgado** su autor.

Cuatro capítulos teóricos y cinco relatos (que se desprenden de cierta raíz *real*) componen **La estrategia del colgado** donde la esencia de su procedimiento es la memoria y el olvido. Aquello de lo cual está constituido el tiempo es la maquinaria de funcionamiento de la puesta en escena y, por tal, de las personas que lo hacen. “El autor creó una trama en partes que dialogan y se cruzan donde nadie lo espera. Sobre el cauce del tiempo comenzará por Stanislavski y la memoria emotiva para, con respeto y sabiduría, dejar el siglo XIX rindiendo homenaje a esa ciencia imposible, a esa lógica de lo discernible, a un causalismo que no se resistirá. Sabrá que lleva huellas en

su mochila, marcas para organizar el miedo, o el deseo, pero sobre todo la convicción de una cierta memoria en el trabajo del actor”, escribe Chiqui González en el prólogo de **La estrategia del colgado**. Según propias palabras de Bertol, para alguien que se expresa en lo efímero, en lo evanescente (el teatro), la letra escrita es terrible. Pero, como viene sucediendo hace algunos años con muchos directores de teatro del país, existe una necesidad muy profunda de dejar cierto registro escrito sobre la experiencia que resulta, sobre la experiencia que es “hacer teatro”. Y Bertol, a pesar de las que él mismo llama “ligaduras indecibles”, considera a **La estrategia del colgado** como un interminable juego de espejos cuando, en una breve nota al comienzo, escribe: “Una manera de mirarlos (a los actores, a los directores, al público) de frente a los ojos, y mostrarles los míos”.

Para el que no está al tanto, Bertol vive en la ciudad de Rosario desde hace mucho tiempo. Es psicólogo y director de teatro también desde hace mucho tiempo. Egresado de los talleres de teatro del mítico grupo Arteón en 1978, fue actor hasta 1982 cuando dentro del también mítico grupo Discepolín dirigió su primera obra: **Alicia en este país**. Luego le siguieron: **Los rostros perdidos**, en 1985; y **El cairo**, en 1987, codirigida con Norman Brisky. Hacia 1990, funda y crea al Centro de Experimentación Teatral Rosario Imagina. Entre sus mejores creaciones figuran **La sonata de los fantasmas**, de August Strindberg, en 1998; **Mateo**, de Armando Discépolo, en 2001; y la performance teatral **Lo mismo que el café**, en 2003. En 2005, estrenará una segunda versión de **Lo mismo que el café** y, basándose en el clima que se desprende de ciertos personajes de ciertas obras de Chéjov y en la propia vivencia familiar, Bertol pondrá en escena **Artificio Chéjov**, un espectáculo que bordea la performance con la estructura clásica de una obra de teatro.



Patricia Zangaro

“HAY QUE RESPIRAR EL TEXTO,
PENETRARLO, PERO CON PALABRAS”

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

A raíz de la publicación de **Teatro para jóvenes** (Instituto Nacional del Teatro) **Picadero** se reunió con una de las directoras y dramaturgistas más reconocidas del teatro nacional, Patricia Zangaro, la autora de **Pascua rea** y **Auto de fe... entre bambalinas** y tantas otras. Habló del texto dramático, de sus experiencias como autora y dramaturgista, de sus encuentros con Robert Sturua, Lluís Pasqual, Leonor Manso como directores y del desafío del próximo año con **Rey Lear** en el Teatro San Martín, con Alfredo Alcón y la dirección de Jorge Lavelli.

ISABEL CROCE / desde Buenos Aires

“Empecé a escribir en el 81, más o menos en plena dictadura. Fue con la historia familiar. Curioso que en un país, donde la máquina del Estado se dedicaba a aniquilar la historia, apareciera esta necesidad de reconstruir la historia personal, la novela familiar”, dice esta joven señora de rostro veneciano, aunque sus ancestros, como ella afirma, son de Calabria. Y uno pensaría, no tan curioso esto de aferrarse a la historia personal cuando se está aniquilando la historia, es como un instinto animal ante la identidad amenazada, la necesidad de defenderse, la necesidad de recurrir a uno mismo y su historia como arma de sobrevivencia.

Su deslumbramiento de niña ante la magia del teatro pasó por la idea de ser actriz. La escritura y su tarea de dramaturgista son los horizontes por los que se mueve en la actualidad.

Si la Escuela Municipal de Arte Dramático fue su primera meta profesional, la influencia de su profesor, Roberto Durán, “un pensador del teatro”, la marcó para siempre en eso de ubicarse del lado del texto.

“Durán siempre citaba a Jovet cuando decía que: ‘Ir al encuentro del texto es como besar la boca de un hijo. Es un acto de amor’”. Acto que rigurosamente cumple esta autora con las obras que van coloreando su oficio.

“Hay que respirar el texto, penetrarlo, pero con palabras”, reflexiona con ademanes lentos, pero con imágenes poéticas y verbos duros a la vez, paradójicos elementos, también característicos de su estilo.

“Osvaldo Dragún me alentó a escribir cuando le mostré tímidamente mis escritos, surgidos por pura necesidad expresiva”. Los talleres de Teatro Abierto para Autores Jóvenes completan una nueva experiencia con la democracia, posteriores a su participación en el coro de la obra **Hoy se comen al flaco**, del mismo Dragún, en el mítico Teatro Abierto. Esto, por supuesto, fue mucho después de que Patricia adolescente dejara de ir a bailar para pegarse a la radio entusiasmada por **Las dos carátulas** de los sábados, que continúa generando amantes del teatro a través del tiempo.

Su primer tema literario pasó por los orígenes inmigrantes de su familia. Uno piensa que si pudo conseguir que un señor llamado Zangaro, feriante, *tano* y no demasiado comunicativo de su afectividad, como todo hombre de su generación, además su padre, accediera a contar sus recuerdos en un grabador a su pedido; esta señora es capaz de logros imposibles.

“Hice un primer borrador que tenía que ver con algunos de esos recuerdos, un grupo de inmigrantes a orillas del Maldonado, y le puse: **Informe sobre la desaparición del Maldonado** escrito que dos años después le di a Dragún, en el 82. Años después se transformaría en **Pascua rea**. Una de sus obras más premiadas y recordadas.

SER DRAMATURGISTA

Patricia Zangaro ha realizado la dramaturgia de varias obras teatrales con prestigiosos directores, oficio que nuevamente la tendrá como protagonista el próximo año con la shakespeariana **Rey Lear** con Alfredo Alcón, dirigido por Jorge Lavelli. Indudablemente uno de los *tanques* de la escena teatral de 2006.

A propósito de su actividad como dramaturgista, **Picadero** trató de indagar más sobre este oficio, que ya era cumplido por varias personas en distintas épocas y ahora concentra en uno solo, toda la responsabilidad. Término de extracción europea, divulgada en nuestro país pero no tan practicada ni *estatizada*, diríamos así, en otros lugares del mundo, como aclara Patricia Zangaro.

“El dramaturgista es una suerte de mediador entre el texto y la puesta en escena, entre el texto y el director y los actores. El dramaturgista no siempre es el autor. Él puede empezar traduciendo el texto, trabajando con el director en lo que es aportarle elementos para que se trasponga escénicamente el texto, ya sea información sobre el autor, época, contexto, textos que puedan contribuir con ese texto (inter-textos) y también en la adaptación de este texto en función de la mirada del director. La escritora enfatiza la participación activa en todo el proceso del espectáculo, un verdadero rol en la estructura de funcionamiento del teatro.

En Europa existe siempre el director, actor y el dramaturgista. En Alemania está en la misma planta teatral. Creo que es una función que se afianza en el siglo XX con el protagonismo creciente del director. Es una tendencia universal.

“Dieter Welke dice que ‘el oficio del dramaturgo es el de desaparecer’; creo en eso. El dramaturgo es un dramaturgista que hace posible el fenómeno del director”.

Patricia Zangaro centraliza la preeminencia del director al final de los 80, con la llegada de Tadeus Kantor, “pasando por las tendencias hacia el teatro de la imagen (Alberto Félix Alberto, Javier Margulis), las performances. Se llega entonces a los 90 con el resurgimiento de la dramaturgia. Aparecen las nuevas dramaturgias, ya ahí el autor es director y aun actor. Hay una figura omnipresente. Con los años aparece más fuerte la necesidad de crear, la confianza en el texto para” encontrar su destino escénico y la certeza de que el texto tiene una importancia tan grande como su representación. “Uno entiende cuál es el lugar del autor dramático, la herramienta de la lengua, el destino lingüístico que va más allá, no es sólo eso. Será conocido, pero su destino natural es la representación”.

SOBRE SU NUEVO LIBRO

Teatro para jóvenes

Patricia Zangaro tiene una interesante relación con los jóvenes, no sólo con sus hijas, adolescente una, más pequeña la otra. Jóvenes son sus alumnos de dramaturgia y, precisamente, de parte de esa labor surge la escritura de dos obras que han sido publicadas por el Instituto Nacional del Teatro con el título **Teatro para jóvenes**

De su paso de cuatro años, entre 1995 y 98, por la Escuela de Teatro de Raúl Serrano, cuando estaba a cargo de Helena Nesis, queda una rica experiencia con adolescentes. Dos de los grupos con los que trabajó un año fueron los detonadores. Uno formado por chicos de 18 años y otro de entre 15 y 17 años.

Se fue trabajando sobre el lenguaje que creaba cada grupo de adolescentes. “La obra **Hic et Nunc** que habla de los estragos de la guerra, surge de una improvisación que se hace sobre el tema de la colimba, un tema muy fuerte entonces. Después fue apareciendo el tema de la guerra, los niños de la guerra y todo eso. La cultura del filicidio. Chicos expuestos en la batalla, chicas explotadas sexualmente. Esa glorificación del presente, de esta cultura del aquí y ahora sin proyección de futuro para chicos abandonados a su suerte”.

También la improvisación motivaría luego el surgimiento de **Fogata y luna**, “en algún ejercicio apareció esto del travestismo que tiene que ver con la búsqueda de identidad sexual de los adolescentes. Entonces recordé **Como gustéis**, de Shakespeare y comenzamos a trabajar sobre situaciones de esa obra donde uno de sus ejes es precisamente ese juego de ambigüedad. Sugestivamente, después, vino la posibilidad de trabajar con Sturua en **Shylock** para el San Martín, después **La tempestad** con Lluís Pasqual y ahora con el Lear, también de Shakespeare”.

TRABAJAR CON STURUA, PASCUAL, LEONOR MANSO

“Con Robert Sturua hay que estar dispuesto a la búsqueda constante. No tiene una concepción muy general de la puesta”. En el caso de **El mercader** —cuenta Patricia Zangaro— quiso trabajar con la intolerancia de ambas partes, cristianos y judíos. “El trabajo es muy intenso porque concibe las escenas de forma muy distinta desde el punto de vista de la posibilidad y limitaciones del trabajo del actor. Confía en el proceso de ensayos, en el actor, en el lenguaje de escena que construye significados. La obra —agrega— cambia, en tal caso alude a la supresión total del Acto V del Mercader, más algunas interpolaciones”.

La experiencia con **La tempestad** y Lluís Pasqual fue diferente. Él tiene una idea muy clara de la obra antes de pasar a trabajar con actores.

“Ya en la primera charla definió el espacio escénico, el famoso telón que tantos comentarios generó, el artificio del mago, la ilusión. Se trató de potenciar la lectura. Fue un trabajo intenso previo”.

Con Leonor Manso, nos dice que el trabajo fue más fácil por la nulidad de la distancia geográfica y las afinidades que la acercan a ella. **Don Chicho** de Alberto Novión fue trabajado sobre las resonancias contemporáneas del sainete y el grotesco. “La sensación de desamparo. Había que

aligerar el cocoliche para que el lenguaje fuera actual. Fue una experiencia muy rica. A diferencia del trabajo en soledad del escritor donde uno trabaja con sus fantasmas, el trabajo con el director lo obliga a uno a penetrar en el imaginario del otro. Nada más fascinante que ese encuentro con esa otredad”.

A propósito del nuevo proyecto de **Rey Lear**, del que Patricia, no aventura demasiado, nos dice que no se utilizará como en **Shylock** el voseo enmascarado, sí el tuteo sin exceso. Va a utilizar un lenguaje más contemporáneo de tono poético. En este momento está en su estudio, invadida por cinco textos de traducciones y versiones originales del **Rey Lear**. Ya tuvo un muy buen encuentro con Lavelli y mientras se intercambie una red de mails hasta el próximo encuentro, procesos de lectura, trasposiciones, comparaciones y cientos de artilugios invadirán el mundo de esta escritora, por ahora sola y con gratos e ingratos fantasmas shakespearianos que le susurran al oído.

La fascinación ya la está envolviendo, preanunciando la experiencia con tres magos del 2005: Shakespeare de **La tempestad**, Jorge Lavelli como director y Alfredo Alcón como protagonista. Todos reunidos como conejos de una galera que convocará duendes tempestuosos y varitas mágicas de colores.

Del libro de Patricia Zangaro “Des-Montajes”

UNA TRAVESIA POR LA TEMPESTAD ¿Versión o traducción?

Aunque traducir y verter puedan ser sinónimos, yo prefiero llamar versiones a mis traducciones de Shakespeare, porque si la palabra traducción carga desde su origen con la sospecha de la traición, aquella otra, versión, pone en claro que no hay espejo posible, sino el intento de verter, echar, volcar en una lengua distinta aquello que fue concebido desde la naturaleza de otro idioma. Por otro lado, no soy estrictamente una traductora. No abordo el original desde el lugar de un especialista en el idioma de partida, sino desde mi frecuentación como dramaturga de la lengua de llegada, es decir, desde mi trabajo específico con el habla de los personajes.

¿Cómo traducir los versos de Shakespeare? ¿Cómo volcar en la pura digresión del español el ritmo del pentámetro yámbico? Algunas versiones, como la de **Romeo y Julieta**, de Neruda, han elegido volcarlo en el endecasílabo. Pero lo que cuenta en el verso blanco de Shakespeare no es sólo la métrica, sino el ritmo: una sílaba débil y otra fuerte.

Nuestro endecasílabo no es su espejo. Y si no lo es desde la música, tampoco lo es desde el sentido, porque sólo excepcionalmente las once sílabas de nuestro idioma pueden abarcar lo que la enorme condensación del inglés expresa en cinco pies.

Tanto en la versión de **El mercader de Venecia**, como en la de **La tempestad**, que acaba de estrenarse en el Teatro San Martín con dirección de Lluís Pasqual, he intentado, una vez que el recorrido por diversos glosarios me aproximaron al sentido original, mantener el devenir del pensamiento en la construcción de las frases; sostener los diversos niveles de lengua, desde el más poético hasta el más vulgar, e incluso obsceno; encontrar una musicalidad en el lenguaje aunque renunciara a la métrica; y volver el texto más fluido y contemporáneo de como suena en nuestros oídos en las traducciones españolas. Decidí, por ejemplo, utilizar nuestro voseo, en lugar del tuteo. Pero hubo, claro, que enmascararlo, para que no se volviera demasiado localista, y resultara así inverosímil.

En ninguno de los dos casos se trataba de una traducción para ser publicada, sino de un texto propiciatorio de una puesta en escena. La mirada del director, entonces, le puso un norte a la versión. A la hora de elegir, entre varias, una solución, se tuvo en cuenta la lectura que el director había hecho de la obra, las características que se proponía subrayar en cada personaje, el tipo de vínculo entre los mismos, etc. Lluís Pasqual, por ejemplo, no se ciñó a las dos lecturas canónicas de **La tempestad**: aquella que ha querido ver en la obra una reflexión sobre el colonialismo, y aquella otra, que la interpretó como el testamento místico de



Shakespeare. Sin que su versión deje de contener esas lecturas, se me ocurre que su mirada sobre **La tempestad** está más cerca de la del crítico Harold Bloom, quien en su obra **Shakespeare, la invención de lo humano** sostiene que se trata de una comedia escénica absolutamente experimental. En efecto, en ninguna obra como en ésta pone en juego Shakespeare todos los recursos de la escena: la maquinaria, los trucos, las canciones, la música “incidental”, etc.

Próspero es el demiurgo que desata los elementos para poner en acto una representación que hará que sus enemigos se arrepientan de su crimen, y que luego renuncia a su magia para presentarse ante el público como un actor que pide ser liberado del hechizo de la ficción. A modo de ejemplo de cómo la visión del director fue orientando el trabajo del dramaturgo- traductor, citaré la solución de un verso que corresponde al acto IV, pero que en la versión de Pasqual aparece en el epílogo:

The solemn temples, the great globe itself...

Suele traducirse este verso como “los solemnes templos, el mismo globo inmenso”, pero en el teatro isabelino “globe” no remitía solamente al globo terráqueo, sino al Teatro El Globo, y ambos sentidos se cruzaban porque en tiempos de Shakespeare el teatro era todavía, como en la Edad Media, un Theatrum Mundi. Siendo fieles, entonces, al sentido original, y poniendo de relieve la lectura que Pasqual había hecho de la obra toda, optamos por la siguiente solución:

Y, como el tejido inmaterial de esta visión, las altas torres coronadas de nubes, los palacios magníficos, los templos solemnes, este mismo teatro del mundo, sí, y cuanto lo habita, se disolverá...

Se disolverán, con el tiempo, estas versiones. Se volverán anti-guas, o sencillamente inútiles. Perdurarán, en cambio, los versos de Shakespeare para ofrecer el convite de su imposible captura.

Karina Androvich

“El teatro que busca debería tener algún tipo de sostén que lo proteja”

Ganadora del 6° Concurso Nacional de Obras de Teatro, que anualmente organiza el Instituto Nacional del Teatro, Karina Androvich es una joven autora, actriz y directora que viene trabajando con fuerza dentro del panorama teatral porteño. Obtuvieron premios además los autores Patricia Suárez (Segundo Premio), Luisa Peluffo (Tercer Premio) y Menciones: Lucía Laragione, Marcelo Pitrola y Julio Molina.

DAVID JACOBS / desde Buenos Aires

“Es un honor que mi obra **La pileta** halla obtenido este premio nacional, que fue tan convocante. Además, sobre todo, por el jurado de selección, ya que Griselda Gambaro, Patricia Zangaro y Alejandro Finzi son eminencias de la escena teatral argentina”, destaca Karina Androvich al expresar su felicidad por haber obtenido el Primer Premio del Concurso del Instituto Nacional del Teatro con una obra que, a la vez, está dirigiendo.

“Siento que el premio es como un aliento poderoso que me dice que estoy haciendo las cosas bien y que continúe por este camino —agrega—. Esto es muy importante porque muchas veces me planteo si no estaré emperrándome demasiado con las cosas. Tengo cierto temor, a veces, de pecar de terca y así me siento muchas veces por lo difícil que son hoy las cosas para los teatreros. En realidad, hay mucha más gente que merece estímulos de este tipo, pero esta vez los *vientos* soplaron a mi favor”.

- Además de escribir, actuás y dirigís. ¿Cómo combinás estas tres tareas y, en cuál o cuáles te sentís más cómoda?

- Creo que las cosas se dieron tratando de cumplir los objetivos que se me fueron presentando y los objetivos siempre tuvieron que ver con mis necesidades. Fue clave empezar a estudiar teatro con Eduardo Gilio —director del grupo Teatro Acción— porque la formación de un grupo teatral es mucho más integral que trabajar en forma individual. Aprendí a tener una disciplina de trabajo, a generar proyectos propios, a ser independiente. Mas allá de que pasé por la Escuela Nacional de Arte Dramático e hice experiencias no grupales, siempre desarrollé este otro camino paralelo de búsqueda y de síntesis personal, porque siempre hice cosas muy opuestas, aparentemente.

Uno es el camino de la búsqueda, que es el de mis proyectos también, donde ocupo el rol que necesito y, el otro, es el del aprendizaje. Que me haya dirigido Carlos Rivas, por ejemplo, haber sido Antígona, Wojszeck, Julietta, Violaine, Alison, Mr. Casoc, Maya...

Y después hay un tercer camino que es el de tener tiempo para lo anterior y dinero para sobrevivir. Hoy elegí la autogestión haciendo teatro infantil con mi grupo Pisapisueta. Así que del mismo modo que combinó el desarrollo de

estos tres flancos, también me ocupo de otras tareas como la escenografía, el vestuario y la realización de títeres. En realidad, tengo que hacer lo que voy necesitando, momento a momento. Éste es el modo más operativo que encontré para producir mis propios proyectos.

Lo más cómodo para mí es actuar cuando me siento bien conducida, como en el tango. Quizás todo lo haga para poder actuar, en realidad. Ahora resulta que los grandes conductores están ocupados o no coinciden conmigo, así que necesito convertirme en una gran conductora con **La pileta** y, es un placer encontrarme en esta circunstancia, sobre todo por el desafío que significa.

- ¿Cómo definirías tu búsqueda en la construcción de este texto?

- Hay una frase de Eugenio Barba que para mí sintetiza todo: “Lo esencial está en la encrucijada entre nuestro sentido personal de vacío, nuestra obstinación por aplacarlo y los vientos...”. Siento que éste es un tema mío. La obra tiene mucho de ausencia de sentido y quería hablar de esto, pero desde una cuestión atmosférica, sensorial. Me interesa tener un poco más de noción del abismo humano, de todas nuestras cuestiones internas. Hacer **La pileta** fue bucear en ese mundo, el de las falencias, las necesidades, las fantasías, las dudas, la confusión, el mundo de nuestras supuestas certezas y, me encantó poder hablar de este tema con agilidad, sensibilidad y humor, porque la obra te va invadiendo desde lo atmosférico, sin querer, y eso es lo que les pasa a los personajes también, es como una caricia peligrosa que te desorienta. Y el resultado se acercó mucho a esto. Además, se le sumaron otras cuestiones que considero una de las virtudes de **La pileta**, porque con los ingredientes que tiene te deja con varias cosas dando vueltas, los límites entre ficción y realidad, las propias ambigüedades y, por sobre todo, la fragilidad del ser. A mí me encanta hablar de esto, me encanta que la gente tome noción de que es una minúscula partícula flotando en el universo del misterio.

- ¿Por qué la necesidad de escribir, entonces, además de actuar y dirigir?

- La necesidad de escribir la tengo desde siempre para tratar de comprenderme. Los diarios de Anaïs Nin son un referente muy fuerte para mí. No me interesa teorizar sobre nada, sólo tengo preguntas; ahora escribir teatro es otra cosa. Y no sé si puedo explicar por qué escribo teatro. Sí puedo hablar del placer de parir mundos. Una vez escribí: “...tengo miedo de no poder plasmar tan sólo una pequeña parte de lo que fui capaz de imaginar.” Lo que sí sé es que me interesa buscar algún aporte para que la llama del teatro siga encendida como agradecimiento a lo que el teatro significa para mí.

- ¿La obra la venías trabajando desde hace tiempo o la escribiste especialmente para el concurso? ¿Cómo fue el proceso de elaboración?

- La obra la venía trabajando. Del concurso me enteré en octubre del año pasado, casi por casualidad. Fue como una llamada, porque a veces uno se entera de cosas pero no es el momento ideal para eso. Para el momento de la presentación la estaba terminando, estaba escribiendo una obra que me encantaba y, me dije: “Bueno, fecha de cierre: noviembre, la termino y la entrego. Punto final”. Fue una forma de rematar. A mí me encantan esos plazos, funciono mucho de esta manera. Hasta acá llegué y hasta acá veremos lo que pasa, sin grandes pretensiones, pero enérgica. Eso es para mí muy operativo y me hace tener resultados que considero buenos.

El proceso de elaboración empezó en las clases de dramaturgia que desde el año pasado tomo con Bernardo Cappa, a quien admiro muchísimo y le estoy muy agradecida. Él me brindó todo su conocimiento, y eso me abrió un mundo inagotable. El proceso creativo de **La pileta** está muy relacionado con el proceso de escritura de mi primer unipersonal, **Dobar veche**, dirigido por Enrique Federman, en 2004. Allí me interrogaba acerca de lo que quería decir y lo escribía y lo actuaba conjuntamente, y en un momento me trabé y no avanzaba, a tal punto que por eso empecé las clases y conocí a Bernardo. Había sido muy fuerte conectarme con cosas tan personales y, a partir de uno de los tantos ejercicios semanales, volví con una especie de tratado. Me había entusiasmado mucho con lo que iba escribiendo por la agilidad propia del material, que me conducía la birome, y estaba siendo un verdadero placer conectarme con algo tan azaroso, tan libre y gracioso. Ahora me doy cuenta de que necesitaba despejarme la cabeza, y así me enganché con **La pileta**. Todos los ejercicios, después, ya los resolvía como parte de la obra, hasta que llegó el momento de editarlos, digamos, y de resolver los detalles para que todo calce. Fue un proceso corto, enérgico, bastante inconsciente y caótico a la vez, y a medida que lo trabajaba me sorprendía de los significados que iba encontrando. Creo que lo que quise decir con mi unipersonal pude plasmarlo en **La pileta**.

- ¿Cómo ves el teatro argentino actual que es tu marco de contención?

- Es una pregunta muy compleja y hay mucha gente mejor capacitada que yo para contestarla. Básicamente admiro las propuestas que tienen que ver con una búsqueda personal, con el riesgo que eso implica, y de rigor en el trabajo. Por suerte hay muchas más obras de las que el sistema apaña, y esto, por un lado, es maravilloso porque habla del poder de la pasión teatral y, por el otro, es terrible porque sigue siendo todo tan difícil que muchos proyectos valiosísimos son tragados por el silencio. Creo que el teatro que busca y se anima a hacerlo a su modo con un argumento sólido, debería tener algún tipo de sostén que lo proteja.

Encuentro en la Patagonia



Escena de "Criaturas de aire"

Escena de "Shangay"

La vigésima edición de la cita más importante del teatro nacional se realizó, por primera vez, en un "corredor cultural" compuesto por tres ciudades rionegrinas: General Roca, Cipolletti y Villa Regina. 37 elencos de todo el país, salas llenas –alrededor de 20 mil espectadores en total–, nivel "desparejo" y reflexiones que vale la pena escuchar.

SEBASTIÁN BUSADER / desde Río Negro

"La verdad es que tenemos que estar locos para hacer una cosa como ésta". Antes de que se iniciara todo, uno de los organizadores planteaba el temor visceral que desencadenaba una patriada de estas características. Lo que intentaba explicar desde sus labios temblorosos y sus gestos conmovibles era que la XX edición de la Fiesta Nacional del Teatro se realizaría por primera vez en un corredor cultural de 180 mil habitantes formado por las ciudades rionegrinas de Cipolletti, General Roca y Villa Regina. Las expectativas llevaban a pensar en salas repletas, hoteles atestados, comercios vendiendo más de la cuenta. Y si esas eran las expectativas, se cumplieron con creces. Y se podría definir el nivel artístico de la Fiesta con apenas una palabra, con nueve letras: desparejo. Si a los números nos remitimos, vale decir que en las ocho jornadas las 37 producciones y sus 300 actores fueron seguidos atentamente por unos 20 mil espectadores.

La comunidad del Alto Valle de Río Negro y Neuquén se vio conmovida por esta *movida* teatral que marcó el pulso cultural del espectáculo durante varios días. Y ya con los telones nuevamente clausurados, la sensación que quedó entre aquellos que promovieron –y trabajaron incesantemente– la iniciativa fue de satisfacción y tranquilidad, pero además dejaron en claro que el objetivo de máxima es que las cenizas que quedaron abonon un terreno que a veces carece de fertilidad.

Un terreno que se mueve como un sube y baja, que a veces hay que *escalarlo*, que tiene claros y oscuros en la misma dosis –como el nivel del evento–, y del que muchas veces se piensa que, trabajar sobre él, impone un gasto y no una inversión.

Algunos meses después de la Fiesta, aún vale decir que muchas de las predicciones que lanzaron a los cuatro

vientos los organizadores se cumplieron al pie de la letra. Por ejemplo, que fuera válida la ansiedad que despertaban las obras que aterrizaron desde Buenos Aires, y que se llevaron los mayores aplausos. Es un dato que para mucho se caerá de maduro, como que el nivel de interpretaciones pudo clasificarse de uno a diez, y no hubo estándares: algunas podrían haber recibido un amplio aplazo, y otras –como la maravillosa **La Madonnita**– un enorme diez felicitado.

Varios son los detalles que llevan a colocar a la Fiesta en el casillero del aprobado: por ejemplo, que el nivel de concurrencia no decayó durante ninguna de las ocho jornadas, que en muchas ocasiones –como con la pieza **Shangay**– se debió agregar funciones y que la organización tuvo pocas fisuras, lo que aumentó el hito de que la Fiesta se haya realizado por segunda vez fuera de una gran ciudad, y por vez primera –una política que se intenta clonar– en un corredor cultural.

Otro dato que no es desdeñable: las charlas y talleres especiales que se dictaron tuvieron una amplia concurrencia, lo que habla bien de la familia teatral.

Como lo perfectible se esfuma cuando la sustancia se filtra en ojos humanos, hay que decir que a la Fiesta le faltaron butacas –déficit de espacio– y, para el caso, muchos debieron quedarse sólo con la bronca de no poder ver **La Madonnita**, por ejemplo. Mientras que en otras obras las salas mutaron en latas de sardinas: la capacidad y comodidad de algunos espacios no resistió el ávido y creciente entusiasmo de los teatreros, y del público en general, por presenciar cada una de las producciones.

A la hora del *mea culpa*, Maxi Altieri, coordinador general de la Fiesta en Río Negro, fue transparente. "Sinceramente lamentamos profundamente que alguna gente se quedara



afuera de ciertos espectáculos, pero a Dios gracias que fue así. Prefiero que hayan insultado por ello y no que quedaran butacas sin ocupar". Fueron 20 mil personas las que se zambulleron en las salas —número similar al de la edición anterior en Rafaela—, dividiéndose "más o menos en partes iguales en las tres ciudades", informó Altieri.

SI DE NIVEL HABLAMOS...

Jorge Holovatuck —investigador y docente que participó de la Fiesta dictando un taller sobre su especialidad: los juegos teatrales— lo repite como una máxima, intentando desentrañar —o acercarse al menos— a la esencia del género: la idea es "hacer del teatro energía, provocar una estrecha comunión con el público". Una definición tan simple como efectiva, que en la teoría no encuentra obstáculos, pero que en la praxis a veces cae de bruces frente a las necesidades y el desinterés.

Ya con anterioridad se sabía que el nivel de producción, en todos sus eslabones y composiciones sería, cuanto menos, desperejo. En las entrañas del mundo teatral argentino se sabe, aunque a veces no se reconoce, por pudor o incredulidad, que las mejores puestas son las generadas en provincias como Buenos Aires, Córdoba y Mendoza.

Hipótesis —si se le puede llamar de esta manera— que se confirmó durante esta vigésima edición, porque no quedaron dudas que en lo más alto del podio artístico se encolumnaron los porteños **La Madonnita y Shangay**, las dos vedettes de la Fiesta, las que recibieron aplausos y ovaciones a borbotones, y dejaron la impresión de que en el teatro se cocinan —inventan y reiventan— las demás manifestaciones culturales.

Claro, habitamos un país tan vasto y extenso como las formas y las manifestaciones que suda el teatro, y por eso algunas propuestas gustaron, otras aburrieron y algunas ni siquiera captaron el mínimo interés, cuando en su provincia fueron las mejores y pasaron un filtro de selección para llegar a la cita mayor —algunas evidenciaron un preocupante nivel de amateurismo—.

No fue el caso de **Criaturas del aire**, una obra multipremiada que desembarcó desde Capital Federal. Tampoco el de la santafesina **Medea** —del grupo Punto Cero—, menos de **Y...no se olviden de Toto** adaptación del cuento **El mago de Oz**, trabajo bien acabado, atractivo y con varios pliegues, siempre desde la impronta de la "banda" mendocina Haravicus Itinerante. Pieza que abrió el abanico y se sumergió en un viaje por las pampas, donde la música tradicional, la folclórica, copuló con otros ritmos: la salsa, el rock y el rap. Teatro callejero, con sólida formación musical y la irrupción de instrumentos autóctonos como el charango, sikus y quenenas.

La Fiesta encendió la llama del teatro en esta región un tanto alejada de las decisiones, duplicó varias veces el interés por este género y dejó en claro que el teatro es una cuestión federal, una postura que debería tenerse presente en otros ámbitos del quehacer nacional.



Escena de "Shangay"

Escena de "Criaturas de aire"

DESDE LOS OJOS DE UN DEFENSOR, DE UN ESCUDERO

En eventos de estas características, siempre vale la pena acomodarse frente a una voz especializada y dejar que sus explicaciones se encaucen hacia destinos poco ciertos, pero que tienen un sesgo de innata veracidad.

Vale la pena oír a Rubén Szuchmacher entre enervado, fascinante y romántico hablando de la actualidad del teatro, sus matices, el federalismo del género, vibrar con esa sensación de furia que brota de las comisuras cuando habla del imaginario social relacionado con el arte que le sacude cada centímetro del cuerpo. De aquellos que miran despectivamente el teatro y sus habitantes.

"Es cierto que los teatreros tenemos un nivel muy alto de placer, pero como lo deben tener muchos en su actividad. Debe ser la imaginación de aquel que tiene una actividad que no le gusta. Históricamente esta profesión siempre estuvo ligada con la prostitución, o con la zonas más bajas de la vida. Hace 200 años la actividad era castigada en este país, no olvidemos que a los artistas antes los enterraban como a prostitutas y suicidas. Aún hoy existen esas ideas", le decía al diario **Río Negro** quien fue el encargado de las devoluciones a los grupos que se presentaron en Cipolletti.

"Es claro que de la única forma que se logra algo bueno en teatro es estudiando y trabajando casi de manera enfermiza, a su vez con inteligencia. Construir teatro no es fácil, es más complejo que decir 'tengo ganas de actuar'. Pasa por lo social, intelectual, cultural, político, filosófico, ético. Hay que acentuar la reflexión, y lo que no se puede alegar es ignorancia o inocencia. No es sólo transpirar la camiseta, porque aún así podés estar tan muerto y anacrónico. No es un estado de pasmodia, tiene que ver con la captura de todo un momento —disparó con ciertas muestras de fastidio. Y fue por más—. Hay que subir al escenario con la responsabilidad de un médico. Está bien que nadie va preso por ser mal actor, aunque a algunos me dan ganas de mandarlos presos a veces. Se puede ser profesional sin vivir de esto.

- ¿Y cómo se erradica ese pensamiento del ambiente?

- Definiendo mejor las políticas gubernamentales, no desde el asistencialismo sino desde lo artístico. Además, hay mucho de la propia responsabilidad, y me pongo sartreano: el estado de las cosas es responsabilidad de las personas que estamos en las cosas. No hay Estado que pueda modificar la situación si los sujetos no modifican su actividad y su función de la responsabilidad.

La conversación con el director de **Las troyanas**, entre otros destacados espectáculos, tiene sabores disímiles, pero nunca baja los decibeles. Szuchmacher no da nombres, pero ataca a diestra y siniestra. Cuando se le consulta sobre el nivel de la XX edición de la Fiesta dice que fue "dispar", que las obras se producen más "desde el deseo de hacer algo, de expresarse, pero eso no necesariamente es arte", porque están atadas a "una idea voluntarista". Para el talentoso director el evento apenas es "un corte". Y va un poco más a lo profundo. "El federalismo no es una categoría estética. Decimos 'somos federales', está bien, somos federales, pero dónde queda la calidad, la calidad no responde a ese federalismo que pregonamos". Aclara algo que no está en discusión, aunque muchas veces es un tópico archivado: el teatro es contemporaneidad: "No se puede ignorar (la época actual), porque el teatro es un arte del presente puro, que se constituye en ese presente, en simultáneo, por lo que cualquier forma de teatro es una manifestación política por excelencia, se constituye en esa relación".

Rubén Szuchmacher fue uno de los ilustres que a lo largo del corredor cultural rionegrino defendió a capa y espada el teatro independiente, en todas sus variantes, colores y matices. Lo hicieron Alejandro Doria y el enorme Roberto **Tito Cossa**, lo hizo Lito Cruz - padrino de la Fiesta - y Kartun, Muscarí con su irreverencia y el español Guillermo Heras con su tonada hispánica.

Fue Doria, con la voz de trueno que lo caracteriza, quien también defendió el teatro independiente, alejándolo de la televisión, que según el director "apela al morbo" para hacerse de un mejor rating. "El teatro logra escaparle al morbo que impone la TV, porque hay un movimiento independiente increíble y envidiable, porque Buenos Aires (traición de sentimientos) es una de las grandes capitales culturales del mundo. Hay un sector *under* importante que no para de trabajar".

CAPTURAR UNA IMAGEN, Y HACERLA ETERNA

La eternidad ha sido el desvelo de tantos. Vivir épocas poco precisas e interminables, cuestionarse lo perecedero de la condición humana, guardar, encerrar la exquisita imagen de una persona en su mejor pasar.

La Madonnita fue una metáfora en sí misma. La idea latente de embalsar momentos para huírle al deterioro del tiempo y las garras de la muerte. O, en una apuesta un poco más austera, inmortalizar un momento hermoso para despojar al ser de todo lo imperfectamente (humano).

La Madonnita despertó lo mejor que tuvo la XX edición de la Fiesta Nacional del Teatro. Fue la obra clave, el fusil, la visagra, y no podía ser de otra manera si pensamos que detrás de ella, estaba la talentosa mano de Mauricio Kartun.

Ella le puso luz a un evento con generador propio. Debí bajar las persianas cuando vio que la ola humana se venía a *partir* en sus costas, y fue la que enrojeció las palmas hablando del imaginario de una sociedad desde el encarcelamiento de una imagen, de lo efímero y fugaz, que por efímero y fugaz no deja de ser majestuoso. **La Madonnita** es la gris historia de una muchacha gris atada a un entorno no menos oscuro, un choque de planetas en el que Kartun jugó un doble papel, el de dramaturgo y director. Ella, carne e ícono, fetiche y culto a lo sexual, enloquece y atrapa, es una pastilla de éxtasis con la que cuesta convivir, que acelera el funcionar neuronal y las ganas de saltar de la butaca.

Una relación tríada que fluye en perversidad, síntoma que se metió en la piel del espectador, que bullió por cada rincón del centro cultural de la ciudad de Cipolletti y que puso en dudas las reglas, el sentido de víctima y el victimario. Luego de esos noventa minutos hubo un encendido, fogoso aplauso general a una pieza que logra un equilibrio sustancial; ni la puesta —quizá algo cargada, pero efectiva— ni las actuaciones trastabillan un centímetro.

Para Kartun, **La Madonnita** es la síntesis de los dos mundos con los que entiende la vida: el fugaz, eterno —paradójicamente— y perfecto de la instantaneidad fotográfica —es un coleccionista de fotos antiguas e históricas— y el miserable de la época en que se desarrolla su obra: la de los burdeles, en la Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX.

Sólo a la altura de ella estuvo la propuesta de José María Muscari, con su grupo. **Shangay** se mostró como un espectáculo que resbaló del molde como gelatina, cena y teatro, en un restaurante chino, con la separación de una pareja, con la cultural oriental atravesando en forma transversal, el desamor, el fracaso, el sexo y tantas otras viscosidades mundanas. La estética kitch que impone Muscari —multifacético en sus papeles de dramaturgo, director y actor— no fue un obstáculo en su convocatoria, y vale decir que la función de la pieza porteña, en General Roca, debió triplicarse.



PREMIOS A LA TRAYECTORIA

En la ciudad de Cipolletti se realizó el acto de entrega de los Premios Regionales a la Trayectoria. Fueron distinguidos Alfredo Araldi (Rojas, Buenos Aires) por la Región Centro; Mirko Rafael Buchin (Rosario, Santa Fe) por la Región Centro Litoral; Adelina García (Comandante Piedrabuena, Santa Cruz) por la región Patagonia; Aída Bertoni (Resistencia, Chaco) por la región NEA; José Antonio Lazzari (Salta) por la Región NOA y Manuel Ernesto Suárez (Mendoza) por la región Nuevo Cuyo.

Distinguieron a Ramón Giménez, autor de la Ley Nacional del Teatro

ALEJANDRO VALLEJO / desde Formosa

En el marco de la XX Fiesta Nacional del Teatro, el Instituto del Teatro entregó un reconocimiento al diputado nacional (mc) Ramón Francisco Giménez quien fue el autor de la Ley de Teatro 24.800. El ex legislador recordó las alternativas de la redacción del proyecto y además los días en que el Congreso Nacional votó la Ley.

A la vuelta de su viaje a Río Negro, Giménez destacó en Formosa: "Río Negro se vio inundada de habitantes de los distintos rincones del país y en particular las ciudades de Cipolletti, Villa Regina y General Roca, que fueron las anfitrionas de las destacadas delegaciones culturales que se dieron cita en esta Fiesta del Teatro. Además, es importante destacar el tremendo esfuerzo y dedicación que realizan, en las distintas provincias argentinas, los grupos teatrales para mantener vivo el fuego sagrado del amor teatral. Eso quedó evidenciado en este encuentro nacional y por cierto que un capítulo aparte merecen los organizadores que, sin estridencias, ni gestos superfluos, pero con envidiable y valorable pasión, se volcaron de lleno a atender a todas las delegaciones que arribaron y en todos los actos primó la austeridad y su probada cordialidad que hizo grata y provechosa la estadía en tan hermosas tierras rionegrinas".

- ¿Qué importancia le asigna Ud. a la Ley Nacional del Teatro, cuya autoría le pertenece?

- Es innegable que a partir de esta norma que aseguró un adecuado y riguroso mecanismo de captación de recursos financieros, dispuso además de una conducción netamente federal y una justa distribución de los fondos a todas las regiones culturales, cobró un impresionante impulso que desarrolló la actividad teatral plenamente, a lo largo y ancho de toda la geografía del país federal".

- ¿Cuáles son los artículos sustantivos de esta Ley?

- Esta Ley que establece un régimen para la actividad teatral es una legislación cultural especial, específica, que apoya y fomenta concretamente esta actividad, parte inseparable de nuestra cultura y expresión artística, no tuvo nunca hasta la aparición de este instrumento legislativo, una normalización, promoción, difusión y fomento.

Indudablemente se va cumpliendo con la letra y el espíritu de esta Ley para que cobije en su seno a las manifestaciones y hacedores del teatro nacional, en todos los ámbitos de nuestra dilatada geografía, para que llegue desde las mayores hasta las más pequeñas salas, al teatro independiente, a los galpones y demás espacios escénicos, que otorgue protagonismo y jerarquice la labor de todos los creadores y trabajadores del teatro. Así lo entienden, interpretan, aplican y defienden, a rajatabla, los teatreros argentinos que saben que los fondos deben llegar de distintas fuentes financieras, son intangibles, es decir que ningún funcionario de turno puede echar manos a estos fondos, so pena de infringir una ley y quedar a merced de una causa judicial en su contra.

- ¿Porque dice Ud. que esta Ley es federal?

- El organismo rector es el Instituto Nacional del Teatro conducido mediante la colegiación de su gobierno materializado en la composición multisectorial y federal de su Consejo de Dirección, surgido de la libre elección de sus representantes provinciales. La distribución de sus recursos encontró un ajustado equilibrio entre las partes y por cierto que también estableció un adecuado control cuya responsabilidad recayó en la Auditoría General de la Nación asegurando prolijidad, claridad, transparencia y debido control del erario público.



- Los teatreros del país reconocieron en la figura el profesor Giménez la contundencia de esta Ley y quisieron premiarlo y homenajearlo. ¿Es tan así?

- De las bondades y beneficios de esta Ley son conscientes sus verdaderos destinatarios y es por ello que los mismos se dispusieron con sinceridad y generosidad a agasajarme como invitado de honor de esta Fiesta del Teatro. Y es en ese marco, a 2.400 kilómetros de nuestra querida provincia de Formosa, que recibí el reconocimiento de los hombres y mujeres de todo el país que premiaron y valoraron mi labor legislativa al frente de la Comisión de Cultura de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación. De igual modo, también fueron distinguidos el actor Lito Cruz, en su condición de primer director del INT y el dramaturgo Roberto Cossa por su dilatada trayectoria en la actividad teatral.

- A nivel escénico, ¿estuvo Formosa a la altura de la XX Fiesta Nacional del Teatro?

- Todas las provincias presentaron obras de alto contenido artístico, pero en el caso de Formosa fue destacada la participación del Centro de Experimentación Artística con la puesta en escena de la pieza **Vendiendo monitos en la ruta**, que sumada a mi reconocimiento pone en evidencia que nuestra provincia existe más allá del Bermejo.

Del 21 al 28 de mayo, San Miguel de Tucumán fue sede de la cuarta edición del Festival de Teatro Experimental Víctor García. Se presentaron 22 elencos, entre locales e invitados de varias ciudades del país y un clown de Tarija (Bolivia). Por primera vez, el NOA contó con un Foro de Directores de Festivales cuyo objetivo es reforzar los corredores culturales y un área de mercado que dio buenos e incipientes frutos. Pero lo mejor de todo, fue la masiva respuesta de espectadores y medios que acompañaron el acontecimiento.

Donde hubo un muro, habrá una puerta



GABRIELA BORGNA / desde Tucumán

El **Festival de Teatro Experimental Víctor García**, cuyo lema es la emblemática frase del fallecido director tucumano "Todo muro es una puerta", alcanzó a fines de mayo su cuarta edición. Mojón no menor para un acontecimiento —bianual desde 2003— que hace un recorte tan específico en la selección de producciones. Hablar de teatro experimental en una ciudad como San Miguel podría considerarse utópico si no se conociera la realidad de la profesión en la provincia más pequeña y una de las más pobres del país. Pero "El Víctor García", como se lo conoce, se convirtió en pocos años en el acontecimiento teatral más importante de la región y va en camino de internacionalizarse.

El festival sucedió pese a las dificultades derivadas del "efecto Cromagnon": la necesidad de inspeccionar y adecuar las salas para emergencias y la falta de una legislación municipal que hubo que redactar para que la realidad teatral contemporánea —como en todo, siempre más dinámica que la ley— ingresara como normativa específica. No hay mal que por bien no venga, dice la conseja popular y, finalmente, pese a algunas defeciones inevitables, el teatro experimental y Víctor García tomaron la ciudad por asalto: dos días después de abierto, ya no quedaban localidades para la mayoría de los espectáculos y hubo grupos que agregaron funciones "a pedido del gentil público presente".

De los casi 3.500 espectadores que tuvo la anterior edición, la de este año superó las 3.800 almas, un diez por ciento de crecimiento en entradas pagas y en creación de espectadores, o de espectadores más dispuestos a hacer de la experimentación escénica un consumo cultural habitual. La cifra no contabiliza ni la habitual función en la Cárcel de Mujeres de la Banda del Río Salí, los espectáculos al aire libre en El Piletón del Parque 9 de Julio, ni aquellos en adhesión que tomaron los restaurantes donde cenaban los elencos para mostrar sus trabajos en proceso.

En términos económicos, no sólo las taquillas respondieron mejor que en otros años, dato quizás atribuible a una cierta mejora en las expectativas en los bolsillos ciudadanos. Hubo mayores apoyos institucionales y financieros: el Instituto Nacional del Teatro, la Caja de Ahorro Popular (las loterías provinciales), el Centro Cultural de España, la Comisión Nacional de la Mujer, la Secretaría de Derechos Humanos y el Ente Tucumán Turismo aunaron esfuerzos con los históricos apoyos de la Universidad Nacional de Tucumán, la Secretaría de Cultura y la delegación local del Instituto contra la Discriminación, el Racismo y la Xenofobia (INADI). Sin olvidar a los más y mejores pequeños anunciantes del mercado publicitario y a la Asociación de Lucha contra la Discriminación (ALUD), que nuclea a gays, lesbianas y transexuales, que aprovecharon el momento de gran espectacularidad que significa un festival para repartir folletos y adminículos a favor de una sexualidad de libre elección y responsable.

Si las butacas llenas de las nueve salas —entre independientes e institucionales— fueron el plato fuerte en términos de espectadores, no se quedaron atrás el rediseño de la organización y la ingeniería de gestión del festival, a las que los espectadores sólo acceden en el beneficio de sentirse mejor atendidos.

LOS QUE PARTICIPARON

POR TUCUMÁN: **Mejor solos** serie de tres coreografías de Marcos Acevedo, Claudio Luna y Ana Teitelbaum, **El reverso del blanco**, creación colectiva del grupo Tía Encarnación; **Acerca de la estrategia más ingeniosa para ahorrarse la penosa tarea de vivir**, de Paula Giusti; **Ubú rey – El unipersonal** de Yésika Migliori del grupo Marfil Verde; **Andantes** de la coreógrafa Silvia Seu; **Los demonios**, por el grupo Instituto Técnico; **Fotogramas de los amantes** del grupo Tajo ya conocida en la última Fiesta Nacional; **De carne y trapo** de La Vorágine; **Como la que se extravió**, coreografía de Marcela González Cortés y **Dios salvaje** de Proyecto Ochava.

POR EL RESTO DEL PAÍS: **Vientos rojos** de Árnica Danza Teatro, bailado y dirigido por Mabel Dai Chee Chang y **Trip telúrico** dirigido por Leandro Rosati de Los Cometas (Capital Federal); **Unos viajeros se mueren** de Daniel Veronese por Esse Est Percipi (Rosario), **Hermanitos** de Sacha Barrera Oro (Mendoza); **Deconstruyendo a B**, del Grupo Marañas, con base en la obra de Samuel Beckett que dirigió Laura Veiga (San Luis); **Amor y sólo podrás evitar el final evitando también el principio**, creación colectiva de El Ekeko dirigido por Silvina Montecinos (Jujuy); **Museo danza: mujeres** dirigido por Alma Canobbio (Salta); **Julia** dirigida por Rubén von der Thüsen de Andamio Contiguo (Santa Fe) y **Naturaleza Muerta**, dramaturgia y dirección de Juan Hessel del Centro de Estudios Teatrales (Rosario).

En adhesión, pero fuera de la muestra central, participaron los tucumanos de **El murmullo - Crónica de un día cualquiera** del grupo Laboratorio dirigido por Diego Ledesma; **Calles laterales**, con dramaturgia y dirección de Carlos Correa; **Fuera de foco** del grupo Manojó de Calles dirigido por Verónica Pérez Luna; **Suspiro crudo fosforescente** del grupo Indigo dirigido por César Domínguez y el clown boliviano Nelson Ugarte Sanabria con su deliciosa **La máquina de hacer sueños**. Como es habitual en el festival, el grupo La Vorágine dio una función en la Cárcel de Mujeres de la Banda del Río Salí.



Escena de "Trip Telúrico"

Por primera vez, sus organizadores —el grupo Marfil Verde y La Sodería Casa de Teatro— trabajaron con curadores de selección: además de un representante propio, estuvieron Rodolfo Pacheco del Teatro de la Vuelta del Siglo, de Jujuy, y quien firma esta nota.

Por primera vez, se armaron corredores culturales dentro de la región. Así fue como hubo grupos que entraron —o salieron— por Santiago del Estero y Jujuy, ampliando su espacio de representación y maximizando el esfuerzo para que cada vez más espectadores regionales accedan a unas formas teatrales infrecuentes.

Por primera vez, la otra gran apuesta fue el "1er. Foro de Directores de Festivales, Corredores Culturales y Redes Teatrales" (ver Recuadro 2), que incluyó un área de mercado. En dos jornadas, 24 y 25 de mayo, se cumplió el objetivo de vincular de manera cada vez más orgánica los dos grandes bloques económicos regionales del sur de América Latina: la Comunidad Andina de Naciones (CAN) y el Mercosur. El resultado fue un documento político en el que se vuelve sobre temas tales como la igualdad en la diversidad de nuestras identidades nacionales y regionales y la vinculación entre regiones a través de corredores culturales y en el que se insta a instituciones y Gobiernos a formular políticas de Estado activas. A las grandes instituciones financieras internacionales se las llama a considerar la actividad cultural como una fuente de creación de micro-emprendimientos y empleos sostenibles tanto para la comunidad artística como para reforzar las sociedades civiles, arrasadas por décadas de neoliberalismo salvaje.

El área de mercado, pequeña y a prueba, pretendía, y logró, ser una plataforma para productores y grupos, un espacio de intercambio de estéticas y prácticas de trabajo que permitiera a unos y otros vincularse a futuro con independencia del propio festival. El experimento, el más arriesgado de esta nueva gestión del festival, obtuvo mejores frutos de los esperados y así fue que nueve espectáculos de Buenos Aires, Tucumán, Salta y San Luis fueron invitados a Brasil, Austria, Mar del Plata y al santafecino "Encuentro de Orillas" de septiembre.

Hubo otras derivaciones: la cooperación entre un grupo de Mendoza y otro de Santiago del Estero, un músico de Santa Fe que trabajará con grupos de danza de Tucumán y Salta, el valioso folklore santiagueño como espacio de investigación e intercambio para la coreógrafa Mabel Dai Chee Chang y la posibilidad de sostenerse como corredor hacia Santa Fe o que "El lazarillo de Tormes" de Jujuy fuera invitado a participar del "Festival de Teatro Popular Andino" que tendrá lugar en septiembre en Mendoza.

Si de estética se habla, esta cuarta edición estuvo signada por una pregunta repetida por los medios: "¿Qué es hoy

la experimentación?". Pregunta con tantas respuestas como hacedores, "Lo experimental depende de cada público", sostuvo la brasileña Nitis Jacon ante Jorge Figueroa del diario *La Gaceta* y reconoció a su colega de *El Siglo* que "Tucumán me devolvió la capacidad de conmoverme". No menos conmovido se sintió su colega brasileño Roberto Malta quien afirmó que "se puede pensar que el término puede estar un poco gastado, pero esto es falso, es una mentira. Reflexionar sobre el tema tiene ya un carácter experimental (...). Yo empecé otra vez mi vida cuando vi la obra **El Balcón** de Víctor García en San Pablo". Malta fue la nota de color de un almuerzo en el que se dedicó a preparar limonada "como también hago en mi casa", para sorpresa de muchos que por primera vez conocían a un asesor del ministro de Cultura de Brasil en plan de cooperación doméstica.

Si de estéticas y de lenguajes en experimentación se trata, Tucumán parece haber tomado la plaza que Córdoba supo ser en su momento, con las diferencias de cada caso. En San Miguel, la danza-teatro parece pasar por uno de sus mejores momentos (un ejemplo es **Como la que se extravió** de Marcela González Cortés, que estrenó con una función, debió agregar dos más y luego siguió en cartel durante varias semanas), el surgimiento de una nueva camada de directores, como Paula Giusti, Sebastián Chazarreta o Maximiliano Farber y el crecimiento de otros más experimentados como Noé Andrade, Pablo Gigena y Máximo Gómez.

Salta y Jujuy, para seguir en la región, hicieron aportes valiosísimos: la primera con **Museo danza: mujeres** del grupo Numen y el segundo con El Ekeko Teatro y su **El Amor....**, una propuesta aún por pulir pero, sin dudas, parte del recambio generacional que el teatro necesita para seguir siendo nuestro contemporáneo, parafraseando a Jan Kot.

En general, puede decirse que esta cuarta edición del festival mantuvo una calidad relativamente homogénea y hubo espacio aun para aquellos espectáculos que tenían sentido en escena en tanto daban cuenta del estado de situación de su punto de partida o de su lugar de origen.

Así como llamó la atención el crecimiento de la danza-teatro en Tucumán, Salta y San Luis, hay que resaltar un regreso inteligente, arriesgado y diverso a las textualidades teatrales o para-teatrales en casi todas las obras seleccionadas: Fernando Pessoa, sus heterónimos y sus obras, la inspiración en poetas argentinos como Paco Urondo y Alberto Szpunberg, Strindberg remozado por Alejandro Tantanian o la dura novela **Los demonios** de Fedor Dostoievsky, sin olvidar a Alfred Jarry, Daniel Veronese o el surgimiento de nuevos autores como el mendocino Sacha Barrera Oro.

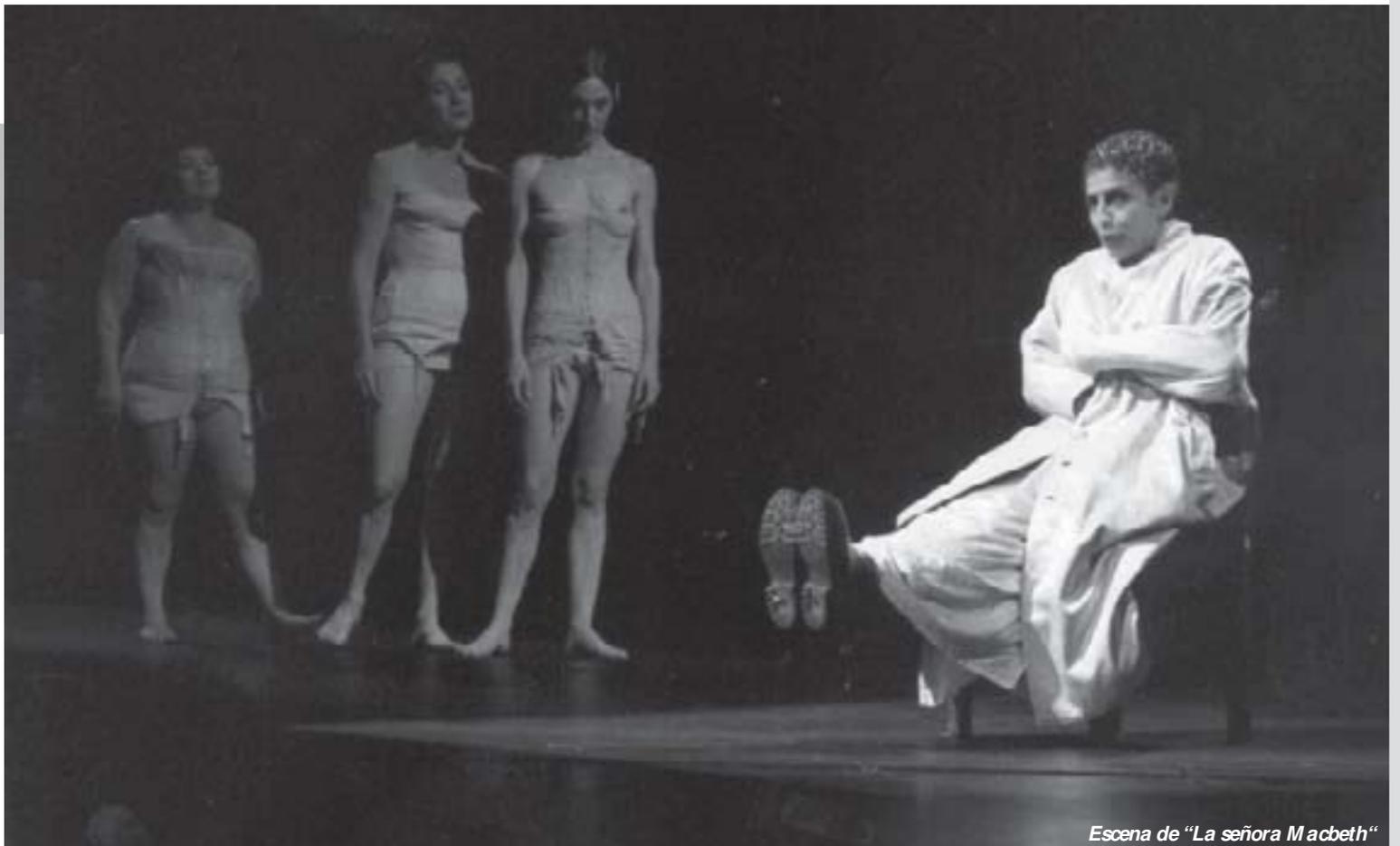
EL FORO DE DIRECTORES

Con la única ausencia de Angel Lattus del Festival de Antofagasta (Chile), justificada por el temporal de nieve que clausuró el Paso de Jama, el **1er. Foro de Directores de Festivales**, Corredores y Redes Culturales contó con las presencias de: Nitis Jacon, directora del Centro Cultural Teatro Guairá; Roberto Malta, presidente de la Red de Promotores Culturales Independientes (ambos por Brasil); Nelson Ugarte Sanabria, presidente de la Red de Artistas Escénicos Independientes (Bolivia); Bárbara Klein, directora del Kosmos Theater y del Festival de Mujer, Arte y Política "Su Posición en Transición" y Greta Mikula (Austria); Silvia Debona y Norma Cabrera, directoras de "Encuentro de Orillas" (Santa Fe); Graciela Rodríguez, directora de la Red Magdalena Latina de Mujeres en el Arte y asesora de la Red Sudamericana de Danza y Claudio Pansera, del "Festival Transform-ACCIÓN" (Buenos Aires); Laura Veiga, directora de "Noches Merlínas" (San Luis) y, a último momento se sumaron los marplatenses del Galpón de las Artes Claudia Balinotti y Mariano Tiribelli, que llevan adelante el proyecto "Cruzando Fronteras", con La Compañía Nacional de Fósforos de Buenos Aires, La Vorágine de Tucumán y La Retoba de México.

LAS OTRAS ACTIVIDADES

El festival abrió con una muestra de esculturas cerámicas de Sara Mrad y Fernanda Córdoba, a la que asistió María Lucila Colombo, presidenta de la Comisión Nacional de la Mujer, y se mantuvo el formato de talleres de capacitación a cargo de Mabel Dai Chee Chang en **Danza, improvisación y contacto**, Silvio Lang en **Actuación y Literatura** y **El trabajo de ser público**, sobre creación y gestión de espectadores por Gabriela Borgna. Por tercera vez se hizo el concurso fotográfico **Espacio Urbano y Teatralidad**, que contó con Lidia Blanco, directora del Centro Cultural de España en Buenos Aires, como una de sus tres curadores. También se conoció la **1ª Muestra de Video Experimental** que exhibió la incipiente e interesante producción de video-arte tucumano con la coordinación de la videasta local Valeria Bullaude.

Se sumó el **Encuentro de Revistas de Artes Escénicas**, coordinado por Claudio Pansera y con participación de publicaciones en soporte papel o digital de Buenos Aires, Córdoba, Tucumán, Mar del Plata y Santa Fe, en el que se trató de alcanzar una plataforma común de formulación de contenidos que respeten las diferencias, un mecanismo de trabajo y distribución que no duplique esfuerzos y alcance mayor cantidad de lectores, además de una forma de relación con el Instituto Nacional del Teatro y otras instituciones locales que sostenga una actividad necesaria pero escasamente rentable.



Escena de "La señora Macbeth"

RAFAELA SE MUESTRA

Del 29 de junio al 3 de julio se desarrolló, en la ciudad santafesina de Rafaela, el primer Festival del Teatro, Rafaela 2005; organizado por la Municipalidad de Rafaela, a través de su Subsecretaría de Cultura, con la colaboración del Centro Ciudad de Rafaela, el Centro Cultural La Máscara y el Instituto Nacional del Teatro.

LEONEL GIACOMETTO / desde Santa Fe

El éxito de la **XIX Fiesta Nacional del Teatro** realizada en dicha ciudad en abril de 2004 (10 días de fiesta, 24 provincias participantes, 35 obras de teatro, 53 funciones, 300 artistas, 5 salas a pleno y 22.000 espectadores), dio el puntapié para que el Departamento Ejecutivo Municipal de Rafaela impulsara la realización de un festival propio. Es por eso que, con los objetivos de estimular la actividad teatral del país, y el interés de un público rafaélino que año tras año crece en expectativas y formas de manifestarse; así como el de generar un espacio de encuentro entre artistas de las distintas disciplinas escénicas, propiciando el mutuo enriquecimiento; y, sobre todo, promover a Rafaela como un centro de producción y difusión de avanzada, reforzando los logros obtenidos en el terreno de las artes escénicas, el primer Festival del Teatro, Rafaela 2005 se desarrolló durante cinco días con una selección de lo mejor del teatro independiente del país (sobre todo de Buenos Aires), lo que dio como resultado la suma de casi 10.000 espectadores que asistieron desbordando los cálculos de los organizadores, de los medios y de las mismas compañías teatrales.

El primer Festival del Teatro, Rafaela 2005 contó con la presencia de 17 producciones teatrales independientes, en las que se dieron cita directores, dramaturgos, técnicos y actores de Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Paraná y Córdoba. El director rafaélino Marcelo Allasino, responsable de la programación y factótum del Centro Cultural La Máscara (uno de los espacios teatrales más interesantes del país), enfatizó que se hizo una selección de los trabajos escogiendo una diversidad según distintos y diversos géneros, propuestas de investigación, así como propuestas teatrales para niños, danza y circo con un denominador común: *la calidad* de dichas propuestas.

El encuentro se desarrolló en las cuatro salas existentes en esa ciudad: Centro Cultural La Máscara, Centro

Cultural Municipal, cine teatro Belgrano y el teatro Lasserre del Centro Ciudad de Rafaela. El desafío que se propuso la ciudad de Rafaela fue la de generar un acontecimiento propio que se sostenga en el tiempo y convertirse en gestores de un hecho cultural trascendente en lo local y en lo nacional con sello rafaélino. En su discurso de apertura del Festival del Teatro, Rafaela 2005; el intendente de esa ciudad, el C.P.N. Omar A. Perotti, dijo: "El año pasado en nuestra ciudad más de 20.000 personas fingimos creerles a varios centenares de actores. Tanto valió la pena, tanto nos convencieron, que volvimos a convocarlos. Para que otra vez nos hagan cómplices de su magia que por unas horas nos lleva a otros mundos. Otros mundos que siempre, inevitablemente, terminan siendo los nuestros. Por eso, nosotros, actores de la vida, hoy dejamos nuestros papeles, olvidamos nuestros roles y venimos a sentarnos a esta sala, para vernos en el espejo".

LAS "JOYITAS" DEL FESTIVAL

Cabe destacar, ante todo, una supremacía de espectáculos venidos de Buenos Aires. Como sucede en todos los festivales, las propuestas escénicas fueron variadas, diversas, tanto en su construcción como en la devolución del público. Sin duda, varios espectáculos se destacaron por su calidad y su búsqueda estética sorprendiendo de ese modo tanto al público como a uno que otro crítico desencantado. Otros espectáculos, a los cuales se les suma lo anterior (calidad), hay que agregarles una trayectoria y un reconocimiento masivo de espectadores de todo el país como fue el caso de **La Madonnita**, escrita y dirigida por Mauricio Kartun; **La señora Macbeth**, de Griselda Gambaro; y **Solo como una perra**, el unipersonal del actor Juan Pablo Geretto. Entre las sorpresas, **Shangay**, escrita, dirigida y protagonizada por José María Muscari, atrajo la aten-

Festivales

LA PRESENCIA DEL INT

Como una de las actividades paralelas a los espectáculos, y dentro de un nuevo y auspicioso clima por parte del INT de acercamiento e intercambio más fluido y directo con los creadores del llamado *quehacer teatral*, bajo el título "El rol del INT en la actual creación teatral", se realizó el foro de la Región Centro Litoral del Instituto Nacional del Teatro con la presencia de las autoridades del INT (Raúl Brambilla, Director Ejecutivo; Miguel Palma, Director de Fomento), delegados regionales y provinciales (Jorge Pinus y Rafael Bruza) e invitados participantes (Cheté Cavagliatto, Juan Carlos Rizza, Cacho Palma, Gerardo Dayub, Gustavo Guirado, Marcelo Massa, entre otros). Por un tiempo aproximado de cuatro horas, las distintas personalidades de la región, que fueron convocadas especialmente, debatieron y reflejaron su visión sobre el devenir del INT desde su creación hasta hoy, así como también aportaron sus ideas y propuestas para un mejor funcionamiento, tanto sea en su parte administrativa, de fomento, como también se trató de considerar cuáles podrían ser las herramientas aplicables para una mejor distribución del material editado por Inteatro.

ESPECTÁCULOS DEL FESTIVAL

La Madonnita, de Mauricio Kartun (Buenos Aires)

Arrabaleras, mujeres que trabajan, de Mónica Cabrera (Buenos Aires)

Cercano Oriente (La Caja), de Alejandro Catalán, Omar Fantini y Luis Machín (Buenos Aires)

Las visitas, de Jorge Palant, dirigida por Lito Senkman (Paraná)

Sigo mintiendo, de Mariana Chaud (Buenos Aires)

Shangay, de José María Muscari (Buenos Aires)

Cosas de payasos, de Claudio Martínez Bel (Buenos Aires)

Los Cuadros de Marija, de Lydia Schehuermann Hodak, dirigida por Cheté Cavagliatto (Córdoba)

Hotel melancólico, de Mariela Asensio (Buenos Aires)

Entrenelaire, de Nang (teatro en movimiento) y Kumulus Limbus (Rosario)

Una (siempre fuimos tan vulnerables), de Jorge Dunster (Rosario)

La señora Macbeth, de Griselda Gambaro (Buenos Aires)

La música, de Marguerite Duras, dirigida por Silvio Lang (Buenos Aires)

Vientos rojos, de Mabel Dai Chee Chang (Buenos Aires)

Como un puñal en las carnes, de Mauricio Kartun, por Jorge Ricci (Santa Fe)

Afuera, de Gustavo Tarrío (Buenos Aires)

Solo como una perra, de Juan Pablo Geretto (Rosario)



Escena de "La música"

ción y un sostenido aplauso por parte de un público. Pero, quizás, dos de las mejores propuestas, es decir, las *joyitas* de Festival, fueron **La música**, de Marguerite Duras con dirección de Silvio Lang; y **Una (siempre fuimos tan vulnerables)**, escrita y dirigida por el rosarino Jorge Dunster.

La música, de Marguerite Duras, con dirección del pampeano radicado en Buenos Aires, Silvio Lang (**Kadish**) y con las actuaciones de Silvina Fernández y Diego De Paula es una obra, digamos, distinta. Por suerte, es distinta. Distinta al resto. Distinta a las puestas de la llamada "nueva tendencia". Dos años después de separarse, de alejarse uno del otro, de decir "basta", Anne-Marie Roche y Michel Nolle se reencuentran en la ciudad en la que una vez vivieron. En el lobby de un hotel, el mismo en el que alguna vez tuvieron una dichosa estancia, deciden los últimos trámites del divorcio y el destino de los muebles y las cosas que alguna vez tuvieron en común. Las cosas que alguna vez compartieron, las que algunas vez los identificaban como pareja, como una unión. Ya no. A la deriva, a altas horas de la noche, ella y él, se despiden para siempre. O intentan hacerlo. Algo queda, algo hay todavía de parte de alguno. Algo habrá, algo renacerá. O no. "No entiendo lo que pasa" dice él, "El final y el principio están mezclados... Cómo hacer para que vos y yo... Esta leyenda... Salga de la oscuridad". Y ella, firme, irresoluta: "Hay una solución. No hacer nada. Nada. Inventar eso".

Una (siempre fuimos tan vulnerables), protagonizada por los actores Horacio Sansivero y Sergio Escobar, es una reversión de **Bordeaux (los nudos del Dr. Du-boise)**, obra con la que su creador, Jorge Dunster, ganó el Concurso Anual de Coproducciones de la Subsecretaría de Cultura de la ciudad de Rosario en 2001. Espejadas en el rebusque enmarañado, atadas algebraicamente,

hablantes petrificadas en el contoneo errático del cruce, reflejadas en la disección de un nudo que, geométricamente, repite la iridiscencia velada o no de lo que fue, de lo que vuelve y lo que está peligrosamente en la forma de un pato, Amanda y Miranda van y vienen. Están inmersas en una estructura basada en propiedades algebraicas, topológicas y geométricas. Amanda y Miranda Gierbrich (Gerrbrich) son dos hermanas que recuerdan, viven, reviven y vuelven a recordar un pasado de esplendor y tragedia. Una está postrada en una silla de ruedas (Amanda—Horacio Sansivero—) debido a un accidente automovilístico. La otra la cuida. Una es la sobra de la otra y viceversa. Se aman, se odian, se recuerdan en la otra. Por momentos, sentado en la butaca del teatro y sosteniendo el programa de mano, se puede sentir la (fugaz) sensación de encontrarse con una obra, digamos, difícil, hermética. Se lee la palabra "matemática" o "nudos físicos"; se observa el diagrama de la estructura de la obra y la incertidumbre crece. Pero, más allá de la primera impresión, la complejidad de la puesta funciona de nexo entre lo que se está viendo y lo que se está sintiendo. Jorge Dunster tiene la particular *propiedad* de abordar sus puestas (**Diamante, Catástrofe, Sueño de una noche de verano**, entre otras) desde lo que se podría interpretar como frío o distante (la matemática, etc.), pero lo que logra es una extraordinaria fuerza expresiva, un disparador de sensaciones que llega al público (en general) posibilitando las lecturas múltiples y la resignificación hacia su propia vida (la vida de uno). Horacio Sansivero y Sergio Escobar se alejan y no se alejan, son y no son "Mariquena del Prado y Mimí Nervios" (personajes de transformismo que ellos hacían tiempo atrás y que lograron una repercusión masiva en Rosario), creando dos personajes distintos y utilizando al máximo todos sus recursos actorales.

La ruptura subió a escena



La estructura siempre vulnerable

Escena de "Un pozo de ojos"



Con un saldo sumamente positivo, en cuanto a lo artístico y a la convocatoria de público, finalizó el I Festival Nacional del Teatro de Ruptura organizado por El Candado Teatro en la provincia de San Juan.

NORMA VELARDITA / desde San Juan

Siete fueron los espectáculos presentados en el **I Festival Nacional de Teatro de Ruptura**, y si bien muy disímiles en sus estéticas y temáticas, coinciden plenamente en la búsqueda y en la experimentación para abordar el trabajo teatral. Humo negro, proveniente de Neuquén, La gloriosa Niní, Caroteno teatro y Cuatro dedos, desde Mendoza, el elenco dirigido por Adrián Caram, de Buenos Aires y El Candado Teatro, de San Juan (organizador del evento) fueron los grupos que, noche a noche, llevaron a escena sus producciones ante la sala colmada de un público ávido de conocer otras propuestas.

La primera edición de este festival se llevó a cabo desde el 18 al 21 de agosto pasado, con la organización de El Candado Teatro y el auspicio del Instituto Nacional del Teatro, la Universidad Nacional de San Juan y la Subsecretaría de Cultura de la Provincia. La sede fue el espacio El Avispero, que albergó las diferentes puestas (sólo la obra **Me vas a hacer llorar** se representó en una casa) y los foros de discusión, los cuales propiciaron un encuentro entre artistas, críticos, investigadores y público en general.

Un capítulo a destacar es la presencia abrumadora de público. Más de 900 personas circularon por la sala, adhiriendo o rechazando lo propuesto, pero sin perder de vista la oportunidad de acercarse a otras formas de abordaje escénico. Esta respuesta de la comunidad sanjuanina reivindica la vigencia del teatro, aun cuando la regularidad de la temporada indique salas difíciles de llenar. Entendiendo esta valoración desde el contexto que presenta la provincia de San Juan.

MULTIPLICIDAD DE MIRADAS

En cuanto a las obras, quedó reflejado que fueron el resultado de una búsqueda profundamente estética y heterogénea, pero con un claro punto de encuentro en los textos, que en su mayoría se generaron desde el interior de los elencos: desde la modalidad autor-director, algunos de los integran-

tes asumió el rol de autor o simplemente se originó de la práctica de la improvisación grupal, entre otras dramaturgias que atraviesan el hecho teatral.

Desde San Martín de los Andes llegó el grupo teatral Humo negro con **Bebersal**, obra que representó a Neuquén en la Fiesta Nacional del Teatro 2004. Con dramaturgia de los propios actores (Jorgelina Balsa, Daniel Miglioli y Sandra Monteagudo) y dirección de Fernando Aragón, **Bebersal** es el naufragio de las ideas y de las cosas, un viaje sin retorno a aquel lugar donde las cosas han perdido todo sentido. Sin duda, las sólidas actuaciones y la ingeniosa escenografía constituyen el soporte perfecto para que el público se dejara invitar a esta interesante travesía.

Un pozo de ojos fue la apuesta de Caroteno teatro, de Mendoza. Un unipersonal de teatro danza, interpretado consistentemente por Juan Conte, que plantea la incapacidad del hombre de poder ver más allá de lo que se impone ver. Sacha Barrera Oro es el autor y director de este trabajo, el cual se halla despojado escenográficamente, un espacio que se re-significa constantemente por la relación del actor y el objeto. El juego constante entre ambos conduce a interpretar una extensión del sujeto en ese mutable escritorio.

Y si hablamos de ruptura en la situación de recepción, María Godoy decisivamente desafió con **Memento mori**, obra con característica de ritual que desconcertó a más de un espectador. La propuesta del grupo La gloriosa Niní es la consecuencia de dos años de proceso, supervisado por Guillermo Angelelli, que intenta reflexionar sobre la muerte, sobre cómo la vida conduce a la muerte y viceversa. En la escena donde pareciera que el tiempo se ausentó, la actriz se desliza en solo de danza-ceremonia, donde la luz es un intérprete más.

Siguiendo la línea de la experimentación, **Me vas a hacer llorar** se realiza en las amplias habitaciones de una casa, donde los recuerdos de la infancia invaden cada uno de los rincones. Esta creación colectiva, estrenada en no-

DE CREADORES A GESTORES

El Candado Teatro constituye, desde 1996, uno de los elencos de la provincia interesado en la investigación y la experimentación, y prueba de ello son sus trabajos: **Despacho de lamentos**, **Flores en la cartera**, **El velero en la botella**, **Feroz** y **Consortio 10 PM**, entre otros. En sus escasos nueve años se ha afianzado como uno de los más representativos de la provincia, con participación en diferentes festivales nacionales e internacionales.

Ariel Sampaolesi y Andrea Hernández, coordinadores generales del I Festival Nacional del Teatro de Ruptura, rescatan la necesidad de este espacio donde el público sanjuanino pueda encontrarse con otras propuestas escénicas del país. "Con las ganas de favorecer un ámbito de discusión acerca de las nuevas estéticas teatrales y de acercar al público espectáculos con características experimentales de otras regiones del país, es que surgió hace más de un año la idea de realizar esta fiesta. La fiesta del encuentro entre el público y el creador; y de los creadores entre sí, con el fin de discutir acerca del quehacer para abrir nuevos caminos en la creación", explican.

Un poco más relajados, los organizadores reconocen que el festival superó ampliamente las expectativas. Sin advertirlo, se sienten muy cómodos en este nuevo papel de gestores, de productores; quizás generado a partir de la experiencia directa en diferentes festivales. Y desde allí se imponen ciertas metas, como valorar la actividad como una verdadera profesión, valoración que se traduce en la retribución ofrecida a los artistas. Como así también, propiciar un nivel de discusión que permita un verdadero encuentro.

Sin dudas la hazaña no fue fácil de concretar, especialmente en una provincia que no contaba en su historia con un acontecimiento de estas características. Quizás hoy, más difícil aún sea la continuidad para satisfacer la necesidad de intercambio con otros pares abocados a la ruptura, desde y hacia diversas direcciones.



Escena de "Consortio 10 PM"

viembre de 2004, está dirigida acertadamente por Adrián Caram, y las autoras-actrices son: Griselda Layño, Paloma Contreras Manso, Inés Verlijak.

Por su parte el elenco local, El candado teatro, con Ariel Sampaolesi a la cabeza, puso en escena **Feroz y Consortio 10 PM**. La primera, un monólogo perturbador creado por Sampaolesi junto a Andrea Hernández, que a través de imágenes muy potentes y una gran ductilidad en la interpretación, se inmiscuye en la historia de un pueblo chico, infierno grande. Con libro de Adrián Salas, **Consortio 10 PM** retrata la cínica metáfora de una sociedad acechada por la inseguridad, aunque se hace difícil precisar de qué lado de las rejas es preferible estar. Un espacio que de por sí mismo es enunciador de muchas cosas, una puesta lumínica impecable y las precisas actuaciones de Cristina Carrizo, Andrea Hernández, Julia Guerra, Javier Cerimedo y Ariel Sampaolesi conforman un espectáculo que apela a la experimentación.

Por último se ofreció **Hermanitos** del elenco Cuatro dedos, que desde su origen en 2004 intenta propiciar la búsqueda de nuevas formas expresivas en la escena teatral de Mendoza. Esta obra "es la crónica de cuatro hermanos ciegos que pretenden saber que hay delante y detrás de la ceguera. Discurren entre la vigilia y el sueño. La búsqueda llega a ser la única certeza", explica el programa de mano. Con las actuaciones de Sebastián Lucero, Carlos Suárez, Juan Alberto, Rolando Orduña y Javier Massi y la dramaturgia y dirección a cargo de Sacha Barrera Oro, **Hermanitos** participó recientemente en la Fiesta Nacional del Teatro 2005 y en el 4º Festival de Teatro Experimental Víctor García, realizado en la provincia de Tucumán.

PALABRAS VAN, PALABRAS VIENEN

Una de las instancias más enriquecedoras del festival fue cada uno de los foros de discusión, en los cuales cada director se explayaba sobre el proceso creativo realizado para arribar a la propuesta estética. Estos encuentros contaron con la presencia de los críticos Julio Cejas y Carlos Pacheco, los investigadores integrantes del equipo del proyecto "Historia del Teatro Sanjuanino", perteneciente a la Universidad Nacional de San Juan, y Gabriela Simón, especialista en Semiótica.

A la hora de encontrar una posible definición para ruptura, en los ambientes de su práctica resuenan palabras como

laboratorio, experimentación, fragmentación, tendencias, búsqueda, lenguaje, investigación. Nada concluyente, justamente por el hecho mismo de encontrarse en el interior de la transformación. Para Cejas hablar de ruptura es hablar de transición, "estamos en una etapa transicional en cuanto a la dramaturgia y la dirección, los actores son los portavoces de una dramaturgia todavía no insinuada del todo. Desde el lugar de la crítica estamos en presencia de una nueva mirada que no podemos todavía transcribirla desde las mismas herramientas utilizadas con anterioridad, son paradigmas a elaborarse". Ante esta situación se está construyendo un teatro, pero que aún es muy difícil de enunciar. De todas maneras el crítico considera que en estos momentos se "está ante modelos incipientes que aparecen con la idea de volver a las fuentes pero desde otro lugar, es volver a abreviar en cosas que el teatro pareciera que ha perdido".

Por su parte Carlos Pacheco entiende que antes que nada es necesario contextualizar analizar los trabajos en el marco de cada provincia, "cómo buscan otras referencias y las trabajan de diversas maneras, cómo funciona en cada territorio. No sé si llamarlo ruptura o como el proceso lógico donde lo interesante es descubrir la propia identidad". En el desarrollo de este proceso a nivel general, el 2001 produce un corte y desde allí la emocionalidad del relato se apodera de varias propuestas, "es la historia mínima y personal lo que está primando".

Las estructuras necesariamente cambian, como lo hace el público, el teatro y el mundo, una transformación constante y perenne. Quizás la ruptura esté en la actitud de los artistas frente a la convención socializada, en la decisión de probar y experimentar, romper y componer, vulnerar los límites y servirse de las fisuras para volver a instaurar. Simplemente se trata de que el teatro está vivo, en movimiento.

El perfil que la organización quiso imprimirle al Festival fue además de la muestra, ofrecer un espacio con suficiente margen para discutir ideas. El objetivo se logró y por cuatro días San Juan pudo ver, comparar y reflexionar a partir de los espectáculos y de la charla con los creadores.

Con muchos hallazgos y algunas falencias, el **Festival de la Ruptura** se lanzó al mapa teatral argentino, sentando un precedente en la comunidad sanjuanina, con el firme objetivo de mirar y pensar sobre los caminos adoptados en la creación.



Escena de "Feroz"



Escena de "Me vas a hacer llorar"



CENTRO CULTURAL LA HENDIJA

Un espacio para producir los sueños

CARLOS MARÍN / desde Paraná

Como tantos otros proyectos, éste también es fruto de una idea de adolescencia. De aquellas mesas de sueños de los 60 en las que siempre rondaba la intención de generar propuestas culturales.

“Por aquellos años —recuerda Armando Salzman, integrante del grupo fundador del Centro Cultural— en Paraná nos encontrábamos con la dificultad de hallar lugares donde plasmar esos proyectos. Es decir un espacio de concreción de deseos”.

Como tantos otros sueños, este también quedó archivado por años.

Pero a comienzos de los 80 Salzman regresó a Paraná, luego de vivir unos años en Buenos Aires, y ese retorno coincide con un proyecto familiar y comercial que implicaba el traslado de un taller de rectificación de motores desde pleno centro de la ciudad a un barrio.

Es así que quedan desocupados dos galpones de 800 metros cuadrados en una ubicación inmejorable. A dos cuadras de la plaza central de la ciudad.

En 1983 Salzman decidió comenzar lentamente a reacondicionar los galpones para transformarlos en ese lugar de la producción deseante, ese espacio de los sueños de la adolescencia.

“El grupo fundacional, desde el punto de vista jurídico, está integrado por gente de mi familia, que puso a disposición de lo que más adelante sería la Fundación La Hendija, el edificio por 99 años”.

Tras seis años de trabajo, el 22 de abril de 1989, se inauguró la primera sala y la galería de arte. Un año más tarde, en noviembre de 1990 se constituyó la Fundación, figura legal desde la cual se administra actualmente este espacio.

“Lo de la Fundación fue un tema que pensamos mucho y se dio a partir de los distintos requerimientos —reflexiona el fundador—. Finalmente nos decidimos por esa figura porque, entre otras cuestiones, los bienes que se ponen a disposición, en caso de disolución, no pueden recuperarse sino que pasan al Estado o a otra organización similar que se designe. Además el objetivo de la Fundación no puede ser cambiado en una asamblea de socios. Cuando comenzamos a pensar La Hendija, recién salíamos del oscuro período del Proceso (de Reorganización Nacional), entonces queríamos estar seguros de que más allá de que pasara cualquier cosa en el país o a nivel personal se mantuviera el objetivo”. Y hasta ahora, así ha sido.

Ya durante los años previos a la apertura, el lugar, aún en pleno proceso de construcción, comenzó a ser un ámbito de

trabajo cultural ya que un grupo de autores relacionado con las artes plásticas, montó un estudio para concretar una producción pictórica colectiva.

Cuentan los memoriosos que también, a poco de iniciarse las tareas, se concretó la constitución de un grupo de teatro independiente (Arteatro), que bajo la dirección de Rubén Vera, dio el tono que, en general, prevaleció desde entonces en la relación de todos los grupos y el Centro Cultural La Hendija: ligarse al lugar para mostrar su producción, participar durante un período determinado de la gestión, del encuentro, del trabajo, del camino. Y, tras finalizar su propuesta, retirarse y no quedar atrapados o capturados por la Fundación. Lo cierto es que desde su inicio la relación de este centro cultural con la actividad dramática fue uno de los ejes de trabajo.

FENÓMENO EN PANTALLA GRANDE

Uno de los momentos intensos y significativos —entre tantos— que ha vivido esta experiencia en su devenir se dio a comienzos de los 90.

“Cuando todas las salas de cine en el país cerraban, nosotros abrimos una. Y resistimos”. El hecho constituyó un fenómeno que consolidó el lugar y el perfil del centro en Paraná y la provincia.

- ¿Por qué aparece el cine en La Hendija?

-A poco de abrir, en 1989, entre los tantos proyectos que recibimos, estaba el de un grupo de gente que había pasado por la experiencia de fundar varios cineclubs y continuaba con esa actitud. Y nos pareció muy bueno que esa idea pudiera reeditarse.

El cine club que abrió La Hendija enfrentó una circunstancia muy particular, que fue el pasaje de un país que contaba con 2.000 salas exhibidoras a otro con sólo 200.

En ese momento, en Entre Ríos existía un solo cine, que sobrevivía a duras penas en Paraná. Frente a esa situación, este grupo de gente que ya venía trabajando en forma independiente en La Hendija, se propuso armar un lugar en el que diariamente se exhibieran largometrajes en 35 milímetros. Y llegamos a contar con 950 socios que pagaban un abono por el que accedían a películas de estreno con el costo más barato del país. Y hubo algo tal vez más importante. Durante dos años, cuarenta semanas cada temporada, la sala funcionó a pleno atendida por personas en forma gratuita. Un equipo que tras salir de su trabajo venía a colaborar con el cine. Sólo cerrábamos un día a la semana.

Fue algo muy significativo. Recuerdo que en algún momento hicimos una estadística que fue muy elocuente. En

Desde el primer momento de su existencia, aún entre los escombros, La Hendija nace “como un lugar de producción colectiva, de encuentros, de conexiones”, afirma Armando Salzman, uno de sus fundadores.

Un repaso por más de 15 años de historia desnudan las claves para entender la continuidad de un espacio cultural de referencia en Entre Ríos que tiene como objetivo de su política “ser un lugar en el cual provocar fisuras para que transpiren y broten los afectos”.

Gestión



NOMBRE EN TRÁNSITO

- ¿Por qué "La Hendija"?

- Bueno eso también ha devenido con el tiempo —explica Armando Salzman—. Originalmente nació de un artículo de Floreal Gorini —dirigente del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos—, que comentamos con el primer grupo de trabajo. En ese texto se mencionaba como una actitud a imitar aquella que en la Segunda Guerra Mundial tomaban los prisioneros que iban hacinados en los trenes que conducían a los campos de concentración. A pesar de su situación, ellos abrían hendijas en los vagones para respirar pero además para que saliera su voz, para que alguien escuchara, para espiar qué había más allá de las paredes que los contenían. Y más allá, claro, de cuál fuera el destino final.

Con los años, esa idea fue redefinida y hoy pensamos a La Hendija como un lugar en el cual provocar fisuras para que transpiren y broten los afectos. Eso, para nosotros, es desarrollar una política cultural.



el primer año de funcionamiento, el número de personas que habían asistido a las proyecciones en La Hendija superaba la cantidad de público que —en igual período— había ido al cine en 16 provincias. Me refiero a la suma de espectadores en todas esas provincias. Hoy parece un disparate. Pero fue así. Todo esto nos dio una gran confianza en la forma de trabajo.

- ¿Cuál fue la clave?

- Nadie se puso en víctima. Nos pareció un proyecto válido porque movilizaba a la gente. Y lo pusimos en marcha. Y salimos a pedir fondos para comprar el proyector. Igual que como lo hicimos en el '89, en pleno cambio de gobierno nacional, cuando tuvimos que vernos con el plan del entonces ministro de Economía (Néstor) Rapanelli, y aquello que se conoció como el plan Bunge y Born. Y las proyecciones económicas que habíamos hecho para funcionamiento y el mantenimiento de la sala estallaron. Fue brutal. Eso nos enfrentó, a los pocos meses de haber comenzado a recorrer el camino, a una disyuntiva muy clara: clausurar la experiencia y dejar de lado el trabajo previo de seis años o aceptar la *jugada* que se daba en ese momento y ver qué podíamos transformar en ese contexto.

Y salimos a pedir plata por la calle. A la gente, a comerciantes. Y fueron los que nos sostuvieron durante un año. Eso no estaba en los cálculos previos y nos enseñó también —por decisión nuestra y por los acontecimientos— que éste era un lugar en el que había que trabajar con la idea de que cada situación era la mejor posible. Y había que asumirlo. Y con esa perspectiva nos manejamos durante los '90, cuando la consigna que se bajaba desde el poder era: "el único criterio racional es la rentabilidad". Y quienes nos atrevíamos a cuestionar esta idea —porque tenía muy poco que ver con una construcción independiente y autónoma como la nuestra— éramos locos.

De manera que los diez primeros años estuvieron teñidos por la intención de recorrer el camino, mantener las puertas de La Hendija abiertas y a la vez hacer cosas que valieran la pena.

CONCEPTOS

Producción deseante, producción colectiva. La Hendija arranca, desde el primer momento, aún entre los escombros, como un lugar de producción colectiva, de encuentros, de conexiones, un perfil que iba conformándose experimentalmente sin tener demasiado claras las ideas.

"Muchos años después —comenta entre sorprendido y divertido Salzman— están apareciendo un grupo de ideas escritas y de obras que vienen a encontrarse con 15 años de práctica nuestra, es decir en esto de encontrarse, hacer

ESTRUCTURA EDILICIA

Actualmente el Centro Cultural La Hendija —situado en Gueaguaychú N° 171, de Paraná— cuenta con dos espacios principales. La sala Uno, a la italiana, es la primera que se abrió al público con una capacidad de 110 butacas. Está dedicada al teatro y además a proyecciones de cine y video en forma permanente, sobre todo para las escuelas. Y un cine club.

La sala Dos, inaugurada en 1995, con capacidad para 200 personas y una estructura abierta desde el punto de vista técnico y espacial, permite la puesta de distintos proyectos no convencionales. Este espacio funciona además como un estudio para la producción de propuestas televisivas y cinematográficas.

A éstas se suma una salita más pequeña para ensayos y pequeñas producciones que, por un proyecto que trabaja un grupo de gente ligado al centro cultural, es probable pueda transformarse en una emisora de Frecuencia Modulada.

conexiones, buscar producciones colectivas. De concretar esos encuentros que nuestro deseo de producir genere hoy, mañana, más adelante".

"Esto se enlaza con una serie de conceptos que, a la vez, empalman con lo que sostuvimos desde el comienzo: siempre pensamos a La Hendija como un lugar que *no capture* a la gente que llega. Es decir que obligue a las personas a cristalizarse en una institución y la obligue a identificarse como *pertenciente a*. Preferimos pensar a La Hendija como un espacio para un encuentro que puede durar lo que corresponda o lo que esa confluencia provoque".

La intención es que la relación que se establece entre los grupos que desean trabajar en el centro no cristalice por hallarse en el lugar, sino que esté en tránsito permanente.

Lo que se busca es "ofrecer un espacio institucionalmente libre en el cual los grupos y los artistas de la ciudad puedan mostrar su producción a sus semejantes".

HACER-PENSAR

De acuerdo a sus estatutos, la Fundación La Hendija tiene por objetivo "posibilitar la producción independiente, en todas las áreas de la cultura, de los miembros de la comunidad paranaense y de la provincia de Entre Ríos" y "deberá constituirse en un espacio cuyo límite sea el rigor y la honestidad en la producción cultural".

Para realizar sus fines "promoverá el desarrollo de la actividad teatral, cinematográfica, musical, plástica, literaria, etc.; la formación de grupos y/o talleres independientes que desarrollen en forma autogestionaria sus actividades; convenios con instituciones educacionales, públicas y/o privadas tendientes a favorecer en la niñez y la adolescencia la educación para el arte y contribuirá a divulgar la obra cultural de creadores regionales y nacionales".

INOLVIDABLE

- Buscando en la memoria, en estos 15 años ¿qué momento es tal vez el que más se recuerda?

- Nunca me voy a olvidar del 22 de abril de 1989, cuando hicimos la inauguración. Fue un fenómeno que nunca previmos. Abrimos ese día las puertas como quien abre las de su casa, esperando que llegaran algunos amigos que estaban más o menos al tanto. Y de repente, comenzó a aparecer gente. Y más, y más. No sabíamos de dónde salía tanta. Esa noche pasaron por La Hendija, sin ninguna invitación, más de 2.000 personas, que para Paraná, en ese momento, era francamente un fenómeno. Y lo interesante es que no iban a ver nada, porque no había espectáculo alguno preparado, sino que pasaban, circulaban. Fue algo muy impactante.

Y después, claro, el período del cine fue muy importante para nosotros.

- ¿Cuál es el marco conceptual de referencia para llevar adelante este trabajo?

- Nuestro proyecto toma a la vida y a la cultura como un hacer-pensar. Necesitamos ocupar los espacios sin medirlos ni tabicarlos, ni distribuirlos ni ordenarlos, como hace la burocracia. Esto no nos impulsa a situarnos en contra del Estado, lo que deseamos producir no se constituye por la negativa; pero sí nos situamos a distancia del Estado. La distancia que nos permite intentar la irrupción creativa y a la vez huir de la *captura* y la cristalización. Siempre nos hemos relacionado, o hemos intentado hacerlo con las autoridades en los distintos niveles y organismos, y con organismos creados por el Estado como el Instituto Nacional del Teatro. De hecho somos una sala que cuenta con subsidios del Instituto y hemos podido climatizar una de las salas gracias al aporte del INT.

Desde este punto de vista construimos tan sólo una cáscara institucional, lo mínimo necesario para poder funcionar. Y por dentro de esa cáscara, todo flujo, toda intensidad, todo ritmo, todo encuentro, alejándonos del papel de víctimas y renunciando, también, a representar a las víctimas.

- ¿Alguna vez, en los comienzos, se pensó que La Hendija llegaría a ser lo que es?

- No. Nunca lo pensamos. Y eso ha sido, y es, lo más apasionante. Nunca tuvimos un proyecto en base a un objetivo definido y único. Siempre pensamos que lo nuestro era una forma de trabajo. Queríamos armar un proyecto cultural que permitiera a la gente trabajar en forma autogestionaria e independiente y mostrarles a los demás lo que se puede hacer por trabajar de esta manera.

- Un anhelo para el futuro...

- Nuestro deseo... Poder seguir deseando siempre. Mantener el deseo de poder producir.

Mendoza, la oscura



Sonia De Monte y Gustavo Casanova



Mi pasado me condena

FAUSTO J. ALFONSO / desde Mendoza

Hay nubarrones que a veces ponen en duda toda coquetería, resquebrajan un cuidado maquillaje y dejan al descubierto el rictus de la hipocresía, cuando no de lo macabro. Por estos días, la escena mendocina revisa episodios de esos que los libros de historia evitan, minimizan o recubren de banalidad o pintoresquismo. Es decir, de esos que avergüenzan.

Casi en simultaneidad se han estrenado **Escombros**, de Sonia De Monte, y **La posada de la luna**, de Gustavo Casanova. El primero, a cargo del elenco Viceversa, con dirección de Walter Neira. El otro, a cargo de Las Sillas, grupo dirigido —en esta ocasión— por el propio autor.

Textos y puestas están muy lejos de mostrar la Mendoza paqueta, de buenos modales y gente cordial. O, en todo caso, lo muestra de manera irónica. La obra de De Monte explora la figura de María Luz Sosa y Corvalán, quien fuera esposa del prócer vernáculo Tomás Godoy Cruz, y también la autora intelectual del asesinato de su yerno Federico Mayer Arnold (en marzo de 1853). En tanto, la propuesta de Casanova explora ciertos episodios reales de antropofagia, que el escritor Juan Draghi Lucero recogió para su cuento **La posada de Doña Luzmila** y que el teatrista adaptó. Tanto De Monte como Casanova no dudan a la hora de establecer conexiones entre aquel pasado y este presente.

UNA MUJER DE TEMER

“Mi intención inicial era hacer una novela, pero a medida que me fui metiendo en la historia, me gustó mucho para el teatro”, cuenta Sonia De Monte respecto de Luz Sosa y su entorno. “Lo que me llamó la atención era esa cosa velada. Cómo se ocultaba todo en función del prestigio de esta gente, personas reconocidas e importantes”.

La historia, en síntesis, es así. Muerto ya Tomás Godoy Cruz, Luz y su hija Aurelia conocen en una fiesta al científico liberal Federico Mayer Arnold, quien huía hacia Chile escapando de Rosas. Ambas se enamoran de él, pero es con Aurelia con quien se casa. Quizás por despecho o porque el joven matrimonio exigía parte de la herencia de Godoy Cruz, Luz mandó a eliminar a su yerno. Pero al poco tiempo, detenidos los matones, se destapó toda una cadena de corrupción. Claro que, como hoy, nadie terminó pagando lo que realmente debía. Su castale permitió a Luz zafar con sólo abonar 2.000 pesos.

“Según la historiadora Lelia Cano Rossini - cuenta De Monte - Luz Sosa era una persona que pasó inadvertida hasta que obtuvo el poder que le dio la ‘independencia del matrimonio’. Fijate vos lo paradójico. Un matrimonio que, de acuerdo con Adriana Micale, otra historiadora, contó hasta con la venia de San Martín. Fue ahí entonces cuando la mujer generó su espacio propio y sacó su aspecto oculto”.

A Sonia la entusiasmó “el parangón con la actualidad. Me encantó ir descubriendo el lodazal de la historia de esta mujer y ver cómo la pacatería hace que los nombres reconocidos se vuelvan impolutos. Porque poderoso... es sinónimo de impoluto”. Por eso la dramaturga traza una analogía con la figura de María Julia Alsogaray. O, desde otra perspectiva, con la de Lita de Lázari y sus poco cautas apreciaciones sobre “los desaparecidos que he visto paseando por Europa”. “Decir eso es como cometer un re-asesinato. Hacer vivos a los desaparecidos es volverlos a matar y desprestigiarlos a los ojos de la gente”, opina Sonia.

La obra de De Monte se inicia con el terremoto que sacudió a Mendoza en 1861, donde murió Luz y donde se derrumbó la primera gran biblioteca pública, que contenía los libros donados por San Martín. El tema del sismo gustó a Walter Neira para alimentar su concepción escenográfica y narrativa. “Es como si toda la historia de los personajes se revisara durante el instante en que transcurre el terremoto”, comenta el director.

A Neira también lo sedujo “la personalidad enfermiza, el morbo y la perversión de María Luz”, en su puesta llevada adelante por la actriz Laura Volpe. “Cuando aparecen personajes con ese tipo de conductas, yo pongo mucho énfasis”, asegura quien por otra parte no ha cargado las tintas sobre los temas vinculados a la corrupción que deja entrever la autora. “He hecho muchos cambios, con la anuencia de Sonia, pero en cuanto a lo referido a la corrupción ha quedado como está, no lo he incentivado ni subrayado, pero tampoco descuidado”.

Otro atractivo que vio en **Escombros** fue el personaje de Federico Mayer Arnold, el muerto. “Me brinda una excelente posibilidad para mover la puesta en escena y para que el resto de los personajes vayan ‘cargando’ con él”.

La elección de **Escombros** cabe dentro de una rutina que Neira se fijó hace ya un tiempo: estrenar, cada año, un

*Dos estrenos recientes abrevan en un lejano y muy oscuro pasado mendocino, a la vez que exponen a personajes que ya convivían en una geografía de la inseguridad y la hipocresía. **Escombros**, de Sonia De Monte, y **La posada de la luna**, de Gustavo Casanova, echan luz sobre la Mendoza oscura.*

texto de autor mendocino (aunque este año serán dos, ya que se sumará **Referente incesto**, de Daniel Fermani).

DELICATESSEN

“Los viajeros de las desoladas huellas encontraron allí vinos y aguardientes y, por sobre todo, los más ricos y apetitosos fiambres que nunca manos criollas pudieran adobar. Se desparramó la novedosa fama de tal cocinería que tan ricos potajes preparaba. Los matambres, arrollados, quesos de chancho, mortadelas, salchichones, lomos en escabeche y cien otras tentaciones del diente y del paladar aguaban la boca de los hambrientos y sedientos. En cuanto al guindado, chicha, vinos, ginebras, coñaques y otras bebidas ardientes tenían en esa posada un sabor tan particular que no se gustaba en ninguna otra fonda ni pulpería. Pero eran los adobados fiambres y carnes escabechadas que allí se gustaban las de famas a muchas leguas a la redonda”.

Este relato corresponde al cuento **La posada de doña Luzmila**, que integra el volumen **El hachador de Altos Limpios**, de Juan Draghi Lucero. Historia que sirvió de base al actor, director y dramaturgo Gustavo Casanova para **La posada de la luna**.

La historia no es menos oscura que la protagonizada por la mujer de Godoy Cruz. Y, aunque en su momento quizás no tuvo connotaciones políticas, su actualización, su proyección a hoy, descarga una violenta metáfora acerca de espacios que no conviene frecuentar y de gente que no vuelve a aparecer.

Este relato también se ambienta a mediados del XIX. Por ese entonces, en el actual distrito Rodeo de la Cruz, en un paraje denominado Vuelta de la Ciénaga, una posada acogía con exquisiteces a los viajeros, pero también allí se tenía la costumbre de hacer de los forasteros alimento para los chanchos, lo que finalmente derivaba en los elogiados fiambres del lugar.

Dice Casanova que este episodio lo vinculó a otro que le comentó su abuela, acerca de una carnicería, en la Cuarta Sección de la capital mendocina, que también procesaba carne humana en formato de fiambre. Una trampa ubicada en el piso del negocio era el pasaporte del desprevenido hacia el embutido. “Hasta que un día alguien encontró un dedo...”, apunta el autor.

Sumando, Casanova creó un espectáculo teatral que a la vez contiene un espectáculo radial. Fue la forma que encontró para dramatizar un cuento original que tenía “pocos



puntos de condensación para lo escénico, aunque una fuerte dramaticidad”.

El trabajo de adaptación le requirió un buen tiempo y lo concretó en el marco de una beca que cumple bajo la mirada de Mauricio Kartun. “He escrito tres veces la obra. Pero es un texto abierto, flexible, que tiene en cuenta las adecuaciones del actor. Como estamos en una época en que el teatro ya no se circunscribe sólo al texto, también procuro narrar desde la luz, desde la música”.

Si bien no hay demasiadas precisiones temporales, dice el autor que “el programa de radio es un típico programa de la época de oro del radioteatro, entre los '40 y los '60. El personaje de El Payador lleva adelante la música en vivo. Recrea zambas, gatos. Pero no he querido caer en lo folklórico, en aquello cuya primera imagen remita a lo gauchesco. Ése es un territorio peligroso. Pesa lo romántico, el color local y puede parecer algo demodé. Yo quiero enfatizar, sin ser obvio, otras lecturas posibles de la obra”.

Por eso, tampoco es sólo la antropofagia como práctica típicamente caníbal lo que le preocupa a Casanova. “En realidad el tema que se vislumbra es el de la impunidad. Hay raras connotaciones actuales. Como por ejemplo, pa-

dres que reclaman por sus hijos en la comisaría. Y es que la impunidad existió siempre y sigue existiendo”, sintetiza.

En **La posada...** intervienen actores de distintas generaciones y escuelas: Pinty Saba, Rafael Verón, Migue Angel Serenisky, Bachi Buttini, Alfredo Zenobi, Juan Carlos Guerrero, Celeste D'Inca, Eva Rodríguez, Mariana Fresina, Guillermo Andrada y Luis Aberastain. “Intenté que los actores se correspondieran con las edades de los personajes y que la caracterización no se mostrara tan teatral. Está lo que Pavis llama la teatralidad denegada, y otra línea que remarca lo teatral. Opté por dispositivos sencillos de caracterización, para que se note que son los actores de un radioteatro, y sin apelar a un maquillaje excesivo”.

Lo sensorial cuenta, y cómo, en la propuesta de Gustavo. “Me interesa no sólo lo audiovisual. También la proximidad, los sabores, los olores. Quiero destacar eso. De allí la cercanía del actor y el espectador en el espacio”.

Así, Casanova apela a una múltiple búsqueda: que el espectador se emocione, se conmocione, piense, goce, paladee. Bueno... y en última instancia, si es de sugestionarse, que se impresione. Porque si hay una advertencia que sí cabe es que, durante la obra, se sirven unos exquisitos fiambres.



Escena de “Escombros”



De políticos verseros

A mediados de 2002, Walter Neira ya había incursionado con su Comando Viceversa en el pasado mendocino. Fue con el montaje de **El gobierno de Nazar**, pieza fundacional de la dramaturgia local, escrita en 1860 por Leopoldo Zuloaga (1827-1881). En su momento, Neira declaró que el escrito, planteado en verso, significaba todo un desafío, ya que “carece de estructura, todos los personajes son antagonistas y no hay un conflicto a resolver”. (1)

El gobierno... es una crítica nada encubierta a la administración de Laureano Nazar. Para el director resultó un instrumento ideal. Desde la burla, la parodia y la sátira, pudo aludir a la actualidad política argentina que, en definitiva, en nada difiere de aquella realidad en apariencia tan lejana.

La puesta generó durante una de las funciones la reacción airada de descendientes de Nazar, quienes al final del espectáculo sindicaron a Zuloaga como un ser mucho más corrupto que los descriptos por su pluma. “Es muy importante que esto pase en un teatro”, redondeó por entonces Neira. (2)

El puestista también montó **Nahuelquintún** y espera en algún momento hacer lo propio con **Los establos de su majestad**, ambas obras del mendocino Fernando Lorenzo y las dos con referencias a hechos poco elogiados en esta provincia.

(1) y (2) Extraído de **La política, todo un verso**. Diario *Los Andes*, 21-6-2002.

¿Quién es el bandido?

De las obras de Sonia De Monte, **Escombros** es la que aborda de manera más directa el tema histórico. De modo más tangencial, aunque no tanto, lo hace su texto **Bairoletto, el pampero**, en el que arma el personaje del conocido bandolero “según los comentarios de la gente que lo recuerda”.

“Esta obra la escribí por el '93, antes de que existiera el ‘boom turístico’ sobre Bairoletto”. Sonia se refiere a ciertos homenajes oficiales, perpetrados por “gente que, de haber vivido en aquella época, lo hubiera mandado a matar por no haber podido tolerar su independencia”.

Para la dramaturga, Juan Bautista - muerto en 1941 - no fue “ni delincuente ni héroe, sino el referente de una etapa histórica. Incluso los políticos lo buscaban como guardaespaldas, como los políticos de hoy no buscan a un sociólogo o a un filósofo, sino a un patovica con traje”.

Historia del viento es otro texto de Sonia que recurre al pasado, aunque escapa a los límites mendocinos. Hace referencia a la “zanja” que el ministro Alsina mandó a construir para separar la Patagonia del resto del país y así frenar la incursión de los malones.

“Alsina debe haber estado enterado de que existía una Muralla China y mandó a construir una ‘muralla de aire’, o sea, un pozo. Hoy, la venta de tierras patagónicas a extranjeros, ¿no es otra forma de levantar una muralla?”, se pregunta la autora.

Así las cosas, cabe también preguntarse quién fue más bandido, si Bairoletto o Alsina.

Del canibalismo a la nada patagónica

Cabernet sauvignon... es una producción independiente que apuesta a reflejar las preguntas de los que viven en la Patagonia austral. Un horizonte mítico que encierra sin embargo a hombres como todos y que, en la acción propiamente dicha, se desarrolla dentro de un pequeño departamento ubicado en una calle central de Río Gallegos.

SILVIA CORREGÉ / desde Santa Cruz

Cabernet Sauvignon...rubí bohemia (somos lo que comemos) es una producción teatral independiente que se estrenó en Río Gallegos en agosto de 2004, con un récord raro en la ciudad: 22 funciones en tres meses y con otra particularidad que es novedosa por estos lados: se representa en un departamento, un monoambiente, un atelier en un último piso de la céntrica avenida Roca con una enorme ventana que mira hacia la nada, la meseta y la costa del río Gallegos, un paisaje despojado... patagónico

La protagonista – no sabemos su nombre– es una exitosa reportera gráfica que viaja por todo el mundo obsesionada con el registro de la pobreza. Cansada, elige venir a Río Gallegos, porque “acá no pasa nada”. Esa nada con que se encuentra refleja otra verdad. De ella forman parte Oscar Canto, autor y director, Gabriela Caligiuri, actriz, y Paula Basaure, asistente de dirección, que comparten ciertas características comunes: son jóvenes, se fueron a estudiar a La Plata –cine, teatro– y regresaron hace apenas un par de años a su ciudad natal, Río Gallegos. “Para nosotros, que recién llegábamos de haber vivido en otro lado, lo más fuerte fue el cambio. Aquí el ritmo, la forma de vida, todo es distinto. Mas allá de eso, la gente que vivió en la ciudad mientras nosotros estábamos afuera, también se sintió identificada con lo que decíamos en el espectáculo. El permiso para decirlo lo tenemos todos pero creo que nos dieron un permiso extra”, dice Gabriela.

Esa identificación del público de diferentes generaciones con la temática del trabajo es quizás uno de sus aciertos. Oscar Canto dice: “Tratamos de romper con el mito de la Patagonia, sus paisajes... Veía que (en Río Gallegos) las obras de teatro transcurrían en otras ciudades y no nos sentíamos identificados. Vivir en Río Gallegos tiene sus cosas... el viento, por ejemplo. También hay miseria, hay soledad, hay vacíos gigantes y se piensa lo mismo que en cualquier otro lugar del mundo; no es que vivís en la Patagonia y tenés una mente diferente, vivís con problemas ajenos también porque los ves por televisión o por la calle,





si los querés ver. Vas al basural y hay gente revisando la basura como en cualquier parte de la Argentina. Queríamos dar una mirada urbana sobre Río Gallegos, que es ciudad hace muchos años pero en muchas cosas se sigue manejando como un pueblo. Ahí es cuando la gente se siente identificada, cuando uno logra ponerle en la cara lo que ve todos los días”.

40 MINUTOS ARRIBA

Canto dice que “la obra va al palo. Dura 40 minutos, con silencios eternos. Una obra (que está) todo el tiempo arriba, acompañada por el público”.

Justamente, el público —no más de 20 espectadores—, cuando entra al departamento, encuentra a una mujer que está a punto de irse, preparando sus valijas. Ella sale rápidamente y encuentra una carta, se vuelve loca, se desespera, corta el teléfono, hace un llamado desde un celular a Telefónica y entonces, acude el técnico, el otro protagonista de la pieza, representado por Juan Manuel Silva. Cuando éste llega ella lo apunta, lo ata a una silla y a partir de ahí, se desarrolla entre ellos una *relación* intensa, con un discurso fuerte, violento y descarnado.

La violencia es uno de los registros del espectador, y la vive casi a flor de piel por la proximidad física de los actores en un reducido espacio. Este registro está “en los textos y en las acciones también”, dice Paula. Canto agrega que “Juan no es actor pero es el único que creí que podía encajar en esa obra por su tamaño. Gabriela también es grandota. Los dos metidos en un monoambiente, cuerpos grandes en un lugar pequeño, eso ya es violento”.

“Los pobres son ratas y habría que matarlos a todos para eliminar la pobreza”, dice la protagonista entre otras provocaciones y continúa con un texto sobre los fetos caníbales cuando interroga al rehén sobre sus gustos en la cocina. Ella habla de la relación entre el feto y la madre, “de quien toma su alimento; que come de otro ser humano, para nacer luego pleno de inocencia”.

“Esto es una metáfora de cualquier relación humana —dice Gabriela— Tomamos la más significativa que es la de madre-hijo pero esto de pedir más y más abarca todo, desde lo micro a lo macro”.

“Escribo cosas sueltas todo el tiempo y el disparador de la obra fue el canibalismo, una persona que se quiere comer a otra —explica el director—. Después fuimos buscando a través de los ensayos y así le encontramos el sentido a ser canibal. Desde aquí empezamos a trabajar. Ésta fue la excusa porque a partir de esto surgieron otros temas”, agrega la intérprete.

MONOAMBIENTE CON VISTA A LA RÍA

La discusión dentro del grupo respecto a la puesta se zanjó con la sugerencia del más joven y con menos experiencia teatral, el técnico Fabricio Baca, quien sugirió hacerlo en un departamento. “Desde aquí —dicen— la obra cobró una nueva dimensión”.

Gabriela opina que en este reducido espacio “la cercanía que tenés con el público es muy fuerte. Ves las caras y las reacciones de la gente inmediatamente. Aunque en el teatro todo es inmediato, el actor está muy protegido por la tradición del teatro a la italiana. Que yo me dé vuelta y tenga un tipo encima de la cara, es interesante, me enriqueció muchísimo”. “El público pasó a ser rehén de la escena —agrega Oscar Canto—. Una vez

que estaban adentro del departamento, era muy complicado salir. Hubo algunos que se fueron completamente en desacuerdo con la obra y otros terminaron encantados, pero todo el mundo se quedó hasta el final, porque salir era salir de la obra, interrumpir la acción (risas)”.

En algún momento del espectáculo un video hace un aporte fundamental a la acción. “Queríamos hacer una puesta realista al principio, pero como también veníamos del cine, incorporamos el video”, señala Oscar. El video fue grabado de un noticiero del mediodía donde se presenta un informe “sobre los niños que trabajan en el Norte argentino, y que se emitió en el día del niño, con música lenta. Uno lo ve al mediodía cuando almuerza y pasa desapercibido, pero sacado de ese contexto, si lo ponés a la diez de la noche en una obra de teatro, es fuerte y se resalta la contradicción con la amable conductora que luego sigue hablando del tiempo”, puntualizan.

El espacio elegido es un departamento de un ambiente que se encuentra en el último piso, un atelier, con un ventanal gigante que mira hacia la ría (costa del río Gallegos). “Es como el paisaje de la historia. La actriz dice acá no pasa nada, y uno mira por la ventana y realmente no pasaba nada, la nada es algo que se menciona mucho. Y la nada también está en el personaje, en sus ojos, sus emociones, reforzado todo por la ventana”.

BOCA A BOCA

Tras cumplir 18 presentaciones con variable cantidad de público, y casi sin difusión ya que la producción es independiente, se generó una publicidad *boca a boca* y, tras un intervalo, nuevamente ofrecieron cuatro funciones, con gran respuesta del público: a ‘sala’ llena.

“Lo que nos gustaba es que la gente no se iba contenta con la obra —cuentan Oscar y Gabriela—, se quedaban charlando hasta las 6 de la mañana en un bar —nos hemos enterado— sobre lo que habían visto, sobre lo que no les había gustado; pero los debates eran morales, no se detenían a analizar si la obra era horrible porque la actriz era horrible o se equivocaba. El texto, por ejemplo, está mal redactado a propósito pero en eso nosotros encontramos poesía, una manera distinta de decir las cosas en medio de todas las porquerías que dice esta mujer, muy fuertes, muy violentas”, dice Gabriela y destaca que a nadie le resultó indiferente la propuesta de la obra.

Ahora, el proyecto es realizar un teatro itinerante por el interior argentino. El puntapié inicial puede ser Rosario. El desafío es adaptarla a una sala, pero eso —advierten— quizás produzca otra obra.

¿Por donde sigue el trabajo del grupo? Lo resume el director: “Por una necesidad personal y por la respuesta del público de **Cabernet...**, hay una necesidad de contar historias desde acá, cosas que nos pasan a nosotros, a los jóvenes que llegan a una ciudad que creció, que cambió... Otra obra tendría que marchar por los mismos rieleos”. Y Gabriela recuerda una realidad palpable en Río Gallegos: “Todo el mundo viene de otro lado. Nosotros somos nacidos acá pero mi papá es de Buenos Aires. Vino por 3 meses y se quedó 40 años”...

Cabernet Sauvignon...rubí bohemia (somos lo que comemos) es un regreso-reencuentro con el sur del mundo, el fin para algunos, tierra de leyendas, de mitos y de paisajes sobrecogedores pero también hostiles, que no parecen haber sido hechos a la medida del hombre, pero que el hombre habita de todos modos, como un desafío, buscando... buscándose.

Escena de “Cabernet Sauvignon...”



REDUCCIÓN

EL BAÑO

como espacio escénico

ALEJANDRO CRUZ / desde Buenos Aires

Un domingo del mes de julio en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, más conocido como Malba. Unas quince personas hacen cola en el baño de hombres. Hay un dato llamativo: esperan para entrar tanto hombres como mujeres. Hay otro dato llamativo: todos ellos están esperando para ver una obra de teatro. Cuando llega la hora señalada, una asistente da la bienvenida, anuncia que se puede dejar la ropa de abrigo afuera porque adentro hace calor y pregunta con tono ingenuo: “¿Hay alguien que sea claustrofóbico?”. Una rubia levanta tímidamente la mano (es entendible, tampoco es cuestión de andar confesando las fobias delante de cualquiera). Otra persona, que está apoyada en la pared de enfrente del pasillo, acota: “Bueno..., yo también...”. Pero la asistente lo mira y le dice: “No, vos no importa porque estás en la cola del cine”. Si uno detuviera la escena en este cuadro, se podrían sacar algunas conclusiones (como pensar que la claustrofobia, vaya a saber uno el motivo, afecta al público de teatro y no a los que concurren a ver una película). Pero la cosa sigue.

Mientras la gente está entrando, un señor intenta ir al baño por motivos, suponemos, “orgánicos”. Antes de entrar, alguien lo detiene. “No. Este baño no se puede usar ahora porque va a comenzar una obra de teatro”, le explica como si fuera lo más normal del mundo. Conclusión: se va sin haber hecho sus necesidades y, fundamentalmente, con la cabeza ocupada por algo que no le cierra. “¿Una obra de teatro en un baño...?”, masculla en voz baja.

Una vez adentro, las catorce personas son acomodadas en los recovecos del baño. Unos, frente a los

mingitorios; otros, apoyados en las puertas de los boxes; el resto, en la única pared libre. Silencio. Miradas. Risitas. Alguien aprovecha a mirarse en el espejo. Más silencios y nuevas miradas. De golpe, entra un tipo medio sacado. Comienza la acción.

Así es la previa de **Reducción**, la obra del norteamericano Christopher Weizenbach que el director Alejandro Casavalle presentará hasta fin de año en el *toilette* del Malba. El montaje muestra a un grupo de jóvenes gerentes que se encierran en uno de los baños de la empresa en la que trabajan para armar un plan que les permita zafar y seguir ganando unos buenos pesos, cueste lo que cueste. Como buenos *yuppies*, todo vale.

La obra se estrenó hace dos años en una serie de baños de la ciudad de Chicago (desde el que está ubicado en un teatro hasta el del Museo de Arte Contemporáneo). Casavalle conoció esta experiencia vía Internet y, a primera vista, le interesó el proyecto. “El tema de cierto espacio íntimo y de cierto trabajo con el espectador es algo que me sedujo. Por otra parte, me interesó ver qué sucedía con el aquí y el ahora en una propuesta de estas características”.

Así fue que tomó contacto con el autor, que le cedió los derechos de la obra como el mejor caballero, y con el director de aquel primer montaje realizado en tierras del Norte, Kristan Schmidt. Con algunas cartas ya en la mano, convenció a la gente del Malba, museo que, por primera vez, programó un espectáculo teatral. Con la previa armada, comenzó a ensayar en una sala de teatro porteño. Allí reprodujo la planta del baño del Malba hasta que se trasladó al baño mismo del museo. “Primero empecé a ensayar

Alejandro Casavalle

EL AQUÍ Y EL AHORA

Trabajar con el aquí y el ahora para Casavalle se transformó en una obsesión. Algo que, a juzgar por sus comentarios, está logrando sus buenos resultados. Para muestra basta un botón que él mismo aporta. Cuenta que en medio de una función, por una de las limpias paredes del baño del Malba, se asomó muy fresca una cucaracha. Mientras ella paseaba como si nada, el personaje que encarna Pato Machado estaba enfrascado en dar el nombre de un compañero de trabajo para cuidar sus propias espaldas. “¿Querés entregarlo?”, le preguntaba a su cómplice. Justo en ese momento, descubrió a la cucaracha y, ¡paf!, la mata. “Era exacto, la aplastó en el momento justo y siguió como si nada. El teatro te regala situaciones como ésa todo el tiempo y hay estructuras que ayudan para aprovechar esas situaciones. En el caso de esta obra, el trabajo con el aquí y el ahora se transformó en una premisa del montaje. De hecho, no pido que apaguen los celulares y si suena uno se verá qué se hace...”.

Por ahí va su apuesta. Por esos sitios dice que el teatro realmente lo moviliza.



sentado, distanciándome del actor. Después, empecé a circular por el espacio, a acercarme. Para tranquilizar a los actores yo les decía que debían pensar que el ojo de un espectador era el de una cámara”, apunta. La cosa, hay que reconocerlo, funciona porque los cinco actores (Pato Machado, Jorge Sabaté, Pablo Carrasco, Fernando Margenet y Pedro Di Salvia) se mueven entre los espectadores como si fueran intrusos de cartón pintado.

El discurso de Alejandro Casavalle va de un tema a otro. Por eso, mientras explica el proceso creativo, salta con algo que le nace decir: “Yo busco que el teatro me inquiete. Es así. Cuando voy a ver teatro quiero que me inquieten. El problema está en que cuando algo no me genera nada, me distancio. Pero, como director, siempre trato que la cosa se me vuelva impredecible”, acota.

Sigue con el párrafo anterior, quizás consciente del salto, y continúa como si nada: “Tanto Pato Machado como Fernando Margenet vienen de trabajar mucho con chicos y con ellos es imprescindible el ida y vuelta, eso de la cuarta pared no existe. Esa experiencia nos vino bien para hacer **Reducción**”.

Justamente, cuando los norteamericanos vinieron a ver la obra (se pagaron el boleto porque les generó inquietud saber qué hacía esta gente de un país desconocido) señalaron la actitud de los actores. “Se ve que tienen algo visceral que nosotros no tenemos”, cuenta Casavalle que dijeron los norteamericanos. Y ese comentario a Alejandro le cuadró. Había otras cosas en juego: “La temática me interesaba y el tema del espacio también”.

- ¿Por qué si radicalizaste la propuesta de llevarla a un lugar tan real como un baño, ficcionalizaste la situación haciendo entrar a las mujeres al baño de los hombres? ¿Imaginaste hacer una versión para las mujeres?

- No. No creo que tenga que hacer la versión femenina porque lo interesante es que las mujeres se metan en un mundo de código masculino. Es muy sorprendente para las mujeres, en relación a los hombres, ver qué les sucede. Al principio, apenas se cerraba la puerta comenzaba la acción, luego me di cuenta de que la experiencia necesita de un asentamiento. Por eso ahora los dejo unos minutos solos hasta que entra el primer actor. Estar en el baño ya produce inquietud. Pero fijate que todavía nadie me comentó que los actores mearan durante la obra. Nadie. Eso está bueno porque debe ser que están más impresionados por la situación que por ciertos efectos. Eso está verdaderamente bueno...

- En el marco de la no-ficción, comenzaron a aparecer espectáculos con elementos del orden de lo real de fuerte presencia o, directamente, montajes que se desarrollan en un ámbito “real”. ¿Cuál es el peligro de esta tendencia?

- El peligro es generar una impresión muy fuerte. Entre lo real y lo ficcional algo siempre te llama la atención. De

todos modos, lo complejo de estos recursos es que se quede en algo efectista, en producir eso como un efecto y no como una necesidad.

Casavalle destaca otros aspectos colaterales. “En el afuera también suceden cosas interesantes, apunta. En la gente que está afuera del espectáculo, escuchando los gritos o viendo entrar y salir a esos hombres (actores) tan enojados se genera una situación muy teatral. Una vez se quedaron encerradas dos mujeres en el baño de damas porque sentían los gritos que venían del otro baño y se asustaron. Es todo muy raro. Y pensar, además, que todo eso sucede en un subsuelo con millones de dólares en obras arriba, pero obras estáticas al fin, y nosotros estamos haciendo algo que está todo el tiempo en movimiento. Eso es muy potente”.

Cuenta que los actores cuando terminan su función se van al bar del Malba, que está a pocos metros del baño/escenario, a tomar algo. A veces, la gente que sale de la función se los topa y ahí, en ese ámbito tan real, llega el aplauso. O se quedan conversando con ellos. “No los aíso. Me gusta mezclarlos”, sostiene conciente de su juego.

DEL BAÑO A SU MUNDO

En 1989, Alejandro Casavalle comenzó a montar sus obras en la escena alternativa porteña. Desde 1996 es el coordinador artístico del Centro Cultural Adán Buenosayres, que depende del gobierno porteño. Paralelamente, la ciudad de Rosario se ha transformado, también, en su otro centro de operaciones. Allí concreta parte de sus montajes.

- ¿Por qué el teatro?

- Tengo 37 años y estoy en esto desde los veinte. Creo que en todos estos años vengo haciendo lo mismo. Por ejemplo, hago performances en fiestas porque me parece interesante lo que sucede entre el espectador y los actores. Me interesa descubrir qué se festeja en cada una de esas fiestas. En un lugar u otro, el asunto mío es contar historias, eso es lo que más me inquieta. Claro que no soy de tener amigos en el medio, mis amigos son abogados, médicos, carpinteros...

- ¿Pero por qué hacés teatro? Podrías haber sido abogado, médico o carpintero...

- Sí, de hecho soy hijo y nieto de médicos y mi tatarabuelo fue el primer editor de libros en el país ¿Por qué el teatro? Porque me inquietan los seres humanos. De pibe comencé a estudiar con Agustín Alezzo sin saber quién era, me fui de su taller cuando el estudio se estaba poblando de actores mediáticos. Sentí que ése no era mi lugar, que eso no me movía. A mi viejo le gustaba la magia, era amigo de Fumanchú, y eso sí me interesaba. Al mismo tiempo jugaba al rugby, lo hice por muchos años, y me parecía que se trataba de un juego muy teatral. Recién con Augusto Fernandes y con Julio Chávez encontré quizás a mis verdaderos maestros. Luego estudié con todo el mundo que pude y acá me ves...



Escenas de “Reducción”

EL PRECIO DEL PODER

El mundo del trabajo es uno de los temas preferidos de la cartelera de Buenos Aires. El año pasado, por ejemplo, el Instituto Goethe presentó **Top dogs**, de Urs Widmer, que luego fue llevada al Teatro San Martín siempre con dirección de Cristian Drut. En ella se reunían a ex ejecutivos de empresas líderes que acuden a una agencia para que los reubiquen en el sistema.

Este año, en el Paseo La Plaza, se estrenó **El método Gronholm**, del catalán Jordi Galcerán y con dirección de Daniel Veronese. En la obra cuatro personajes pugnan por lograr un puesto directivo en otra empresa top. Con tal de lograrlo, sacan lo “mejorcito” de ellos (“En la oficina tenés que hacer como los payasos de circo: pintarte la cara que corresponda, de simpático o de hijo de puta, y poner el pie en el acelerador [...]). Me da lo mismo que no me quieran. Por mí, mientras cumplan sus objetivos, si quieren, que me hagan vudú en las noches”, dice uno de estos *buenitos* que mas vale no tenerlo de jefe).

Ahora parece ser el turno de **Reducción**. En todos los casos, paradójicamente para una sociedad que viene de atravesar una grave crisis económica de la cual no se recuperó, el modelo a analizar es el de un sector absolutamente minoritario: el de aquellos *yuppies* que ganan muchísimo dinero y que están dispuestos a todo con tal de preservar sus tarjetas Golden. O sea, una realidad más propia de los territorios en los que fueron concebidas estas piezas. Sin embargo, la (micro) realidad de Puerto Madero se impone.

“Me parece que en la obra está muy en claro la forma en que se va destruyendo a alguien con tal de dejarlo afuera del trabajo. El autor trabajó en multinacionales y quería contar esta historia. Por otra parte, sabía que con el tema del trabajo podía acceder a otro público y eso a mi también me interesaba”, reconoce Alejandro Casavalle.



PATITOS CONTENTOS Y DESPLUMADOS

*El Descueve viene calentando los escenarios a fuerza de pogo coreográfico, imágenes oníricas, música de alto vuelo, humor filosófico y mucha carne al límite. Sus espectáculos son un cóctel escénico que no deja ningún elemento a la deriva, desde la danza y el teatro, pasando por la banda de sonido, el diseño y la fotografía. Mayra Bonard, directora de **Patito feo** –junto a Ana Frenkel–, cuenta por qué la última entrega del grupo es la síntesis perfecta del universo creado por sus cinco integrantes hace quince años.*

LAS BANDAS DE SONIDO DE EL DESCUEVE

Dos Diegos. Vainer y Frenkel. Uno, productor de la banda del otro, La Portuaria. El otro, hermano de una y esposo de otra, de El Descueve. La caja de Pandora permite mezclar Diegos, Patitos y Hermosuras, para llegar a dos discos, bandas de sonidos de espectáculos, que se escuchan tirados en un sillón y con la oreja pegada al parlante. El diseño de portada, que corre por cuenta de Alejandro Ros (DG estrella del rock) y las fotos de Nora Lezano y Urko Suaya, convierten a los dos discos de El Descueve en objetos fetiche a pocos segundos de romper el envoltorio.

- ¿Cómo trabajan la música actualmente?

- Pasa en su mayoría por la computadora. Estamos muy presentes en el desarrollo musical, particularmente yo. En este momento con Diego Vainer hay mucho entendimiento artístico. En **Patito feo** nos había propuesto venir desde el comienzo a las reuniones, quería estar desde antes. También hay mucha tocada de instrumentos.

- ¿Es muy importante que la música sea una producción original?

- Es fundamental asociar la música a la imagen. Me han contado que algunos usaron la música de **Hermosura** para sus espectáculos. En **Hermosura** hay algunos covers, pero en **Patito feo** toda es original, con un tema de Frenkel. Hay algo muy sensorial, hay muchas capas de sonido, muy climático. La música está buena, no solo para el espectáculo, sino para escuchar en tu casa. Por eso decidimos editarla y se vende un montón.

DIEGO ALTABAS / desde Buenos Aires

- ¿Cómo recordás los comienzos?

- Estábamos en plena etapa de formación, pero ya había una inquietud en cada uno de nosotros por hacer lo propio. Ana Frenkel, Carlos Casella y Gabriela Barberio estudiaban en la escuela del Teatro San Martín. Ana y Carlos hacían coreografías juntos y Diego Frenkel les hacía la música. Por otro lado María Ucedo y yo íbamos a la escuela de Margarita Bali. Estábamos en años diferentes, pero nos interesaba lo que mostraba cada una en las muestras de fin de año. Nos juntamos y empezamos a trabajar con Gaby Kerpel (músico de De la Guarda y Fuerza Bruta). Como hacíamos coreografías separadas nos juntamos para hacer un espectáculo que mostramos en el Centro Cultural Rojas y en Cemento, que eran los lugares del momento. Nos fue bien y decidimos probar algo todos juntos. Era raro porque no nos conocíamos artísticamente, pero nos interesaba el trabajo del otro. Hicimos una coreografía, una pequeña obra de veinte minutos, que dirigimos María y yo. Fue un poco azarosa, teníamos algunas imágenes y la idea de hacer un "pogo". También estaba presente lo sexual. Ana aparecía desnuda, pero como una nena. Queríamos imágenes que peguen, compuestas junto con la música. Enseguida hubo respuesta de los medios y nos invitaron a un festival en Colombia, nos fue bien y ganamos Antorchas, entonces hicimos otra. Fue como una fuerza medio inconsciente, adolescente.

- ¿Cuáles eran las principales inquietudes en aquella época y ahora?

- Al principio estaba la idea de cambiar los cánones de la danza. Creo que El Descueve logró que la gente no sepa exactamente qué vamos a hacer en cada obra nueva, pero sí sabe que hay una forma de componer que busca la pura emoción. Creo que cada vez renovamos nuestro propio lenguaje. Fuimos creciendo como intérpretes; usamos el cuerpo como instrumento, pero con una puesta en escena muy completa. Nos sigue motivando movilizar al público, que no se vaya de la misma manera que entró, que tenga un impacto primero y que la reflexión venga a posteriori. **Patito Feo** es como la continuación de **Hermosura**, pero a la vez es una nueva propuesta. **Todos contentos** era mucho más intimista, **Hermosura** proponía una comunicación directa con el público y **Patito feo** tiene un poco de todo.

- ¿Siguen manteniendo la misma dinámica de creación? ¿Cómo fue en cada espectáculo?

- Fue cambiando un poco, aunque siempre las creaciones son grupales; eso es ley. Cada uno aporta ideas, improvisaciones, personajes, y con el tiempo fuimos definiendo el rol de la dirección. Lo que siempre se conserva es esta mezcla de las cinco personalidades, que con los actores invitados para **Hermosura** y **Patito feo**, fue bastante parecido, una dirección muy clara de El Descueve, pero con el aporte creativo de ellos. Para cada producción no hay un

Teatro-danza

UNA REFLEXIÓN O RECUERDO DE CADA OBRA

Criatura / Teatro Lara / C. C. Recoleta / Cemento (1990)

Les impactó mucho a los alemanes. Estaba esto del "pogo", había mucho arrojó físico. Sólo los cinco cuerpos y música de Gaby Kerpel.

La Fortuna / Galpón del Sur (1991)

Mucha investigación de movimiento, y relación entre los personajes. Muy Win Wenders. Había una escena de dos chicas con el torso desnudo y los pantalones muy bajos: casi se les veían los pelos. Era algo muy surrealista. Sin diálogos y música de Diego Frenkel y Sebastián Schachtel.

Corazones maduros / ICI / La Trastienda / Prix D'ami (1993)

Fue una propuesta más teatral, con elementos, usábamos naranjas. Había diálogos y todos teníamos peinados diferentes y la misma ropa. Acá apareció una imagen que usamos mucho después, que es el bollo. Hacíamos dos bollos de personas de a tres y nos juntábamos en un gran bollo; entre sexual y libidinoso.

Todos contentos / Espacio Callejón / C. C. Recoleta (1998)

Apareció la sexualidad con más fuerza. El personaje del chanchito era muy impactante. Un mundito nuestro, medio chiquero, donde todos éramos como hermanitos. Apareció la imagen del palo, la mujer y el hombre hachando (se le ocurrió a Carlitos). Ésa era la culminación de una escena amorosa con fósforos.

Hermosura / Trastienda / C. C. Recoleta / C. C. de la Cooperación (2000)

Nos despachamos interpretativamente muchísimo y crecimos un montón. Muy adrenalínica, brillante y atractiva.

Patito feo / Sarmiento / Cubo Cultural (2004)

Reúne todo el lenguaje de El Descueve. Es más introspectiva, revuelta y oscura.

- Si fueras a un espectáculo de El Descueve como espectadora. ¿Qué esperarías que te sorprenda?

- Creo que la gente cada vez le pide más al grupo. Hicimos bastante trabajo para no sentir tanta exigencia, porque nosotros mismos nos empezamos a poner cada vez más exigentes. Hacemos lo que nos gusta ir a ver al teatro. Esto de que la reflexión venga después, que me provoque cosas, hacer un viaje extra-cotidiano.

- ¿Ves un lenguaje similar al que ustedes proponen en otras compañías?

- No exactamente, pero hay mucha gente que nos relaciona con otros grupos, pero para mí no tienen el mismo germen. Me gustaron **Secreto y Malibú, El aire alrededor**, las obras de Federico León.

- ¿Cómo fue el origen de Patito feo? ¿Fue un pedido?

- No, nos enteramos que se cumplían 200 años del nacimiento de Hans Christian Andersen en Dinamarca y que iban a realizar una serie de festejos. Nosotros estábamos armando **Patito feo** que en ese momento se llamaba de otra manera, entonces empezamos a leer cuentos de Andersen y apareció el de **Patito feo**. Encontramos un inspirador en el título que está en el inconsciente colectivo de la gente. Pero no nos llamaron de Dinamarca.

- ¿Cuáles son los proyectos del grupo para el resto del año?

- Ahora tenemos temporada de tres meses y luego algunos viajes pendientes a festivales. También hay una idea de una obra para el año que viene, pero no puedo contar. Probablemente la dirija Carlitos (Casella) y la música va a ser muy importante.



Escena de "Patito feo"



tanto como grupo dentro de De La Guarda, porque De La Guarda se estaba formando. Lo tomamos como parte de nuestro trabajo como El Descueve. Había un espíritu parecido. Nos dio una preparación mental y física muy grande, ya que hacíamos ocho funciones por semana en New York.

- ¿Por qué dejaron De la Guarda?

-Fue un proceso natural. Teníamos ganas de volver a crear algo propio. **Todos contentos** lo hicimos en tres meses entre las giras de De la Guarda. La dirigimos María y yo. Nosotros somos creadores, experimentadores, y en un momento empezó a surgir la necesidad artística de volver a crear lo nuestro.

- Las fichas técnicas de sus obras suelen tener a los artistas top de cada especialidad. ¿Cómo surgieron esas colaboraciones con otros artistas?

- Siempre estuvimos muy cerca del rock y la música. Primero trabajamos con Gaby Kerpel, después apareció Diego Frenkel y finalmente encontré a Vainer. Es una mezcla: nosotros buscamos buenos colaboradores y a la vez tenemos una propuesta que a ellos les atrae. No siempre los hemos convocado. Por ejemplo, en **Hermosura**, Urko Suaya, que es un fotógrafo tremendo, nos dijo que quería hacer fotos del espectáculo. En **Patito feo** le pedimos nosotros. Conocemos gente muy talentosa, pero muchas veces son ellos los que quieren trabajar con El Descueve.

- Los lugares donde estrenaron siempre estuvieron muy ligados a un circuito off o alternativo. ¿Eso es parte también de la propuesta del grupo?

- El Descueve está en un lugar raro, ya no somos off, pero tampoco calle Corrientes. Vamos y venimos, de pronto tenemos un subsidio gubernamental, un auspicio de la Rock&Pop o Gancia, o el apoyo de gente que se ha interesado en nosotros como Tinelli. Lamentablemente no tenemos un teatro propio, algo que nos gustaría tener. Siempre hemos tenido que inventar espacios, como en Prix D'ami que era del rock o la Sala Contemporánea del Centro Cultural Recoleta que era un espacio del arte. Ahora estamos en El Cubo Cultural, que está bueno pero recién comienza. Tampoco hay salas de 250 personas. Lugares como el Callejón nos fueron quedando chicos.

- ¿Cuándo apareció por primera vez el humor?

- El humor está muy bueno como elemento. No trabajamos desde el humor, pero sí con mucha ironía, desde un borde filosófico, donde sobre lo mismo algunos se ríen y otros no. Es muy bienvenido aunque no nos lo proponíamos.

guión previo o una historia, sino que se va armando con ideas previas y a partir del material que sale en los ensayos.

- ¿Son como un colectivo artístico?

- En general se va incorporando gente al grupo. Daniel (Cúparo) y Juan (Minujín) son invitados, porque estuvieron en **Hermosura** y los llamamos para **Patito feo**. Susana Sperling es mi reemplazo actualmente. También le venía bien a la obra que yo estuviera afuera para la dirección. Diego Vainer y Diego Frenkel están desde **Todos contentos**.

- ¿Desde dónde parten para empezar a crear? Teatro, danza, música, humor...

- Hay disparadores e inspiradores muy diversos. La escena de la domada, en **Todos contentos**, salió de una improvisación, nunca lo pensamos, fue un estímulo físico. María vino con la idea de cuatro mujeres con tapados en un sillón. Dani y Juan trajeron su bagaje teatral y empezaron a decir texto en las improvisaciones. Es una mezcla heterogénea, híbrida, pero interesante. En general tratamos de no ponernos freno, de repente mezclar una escena totalmente teatral y una musical. Actualmente teníamos la imagen de la caja de Pandora, una especie de delirio, pero todo está dentro de la obra, porque aparecen los mismos elementos de nuevo. Como todo pasa por las sensaciones, el espectador tiene que estar predispuesto a no pensar tanto, a no ser tan racional. También como trabajamos con los contrastes, a veces necesitamos el cambio, como un llamado de atención al espectador.

LA EXPERIENCIA CON DE LA GUARDA

- En esta misma línea escénica de sensaciones trabajaron varios años con De la Guarda. ¿Cómo fue esa experiencia?

- Fueron cinco años comenzando con parte del proceso creativo de lo que fue **Villa Villa**. Ellos tenían el espíritu del espectáculo, muchas imágenes que habían probado, pero lo terminamos de completar juntos, con nuestros aportes e interpretación. Fue muy alucinante. Nos convocaron como grupo, estuvimos los cinco. El Descueve no salió



Un cuerpo que danza, vibra, grita, naturalmente

CECILIA HOPKINS / desde Buenos Aires

“Desde mi mirada y en mi trabajo, la danza no tiene que ver con pasos pre-establecidos o técnicas a las que se accede a través del pensamiento: el cuerpo, todos los cuerpos, naturalmente danzan, vibran, gritan, y de este modo existen. El movimiento de un cuerpo es su identidad. Un cuerpo que no danza se muere. Un cuerpo que no danza se cercena y pierde su energía vital. Al bailar, el cuerpo regenera sus impulsos”. Así concibe la danza Mabel Dai Chee Chang, bailarina, coreógrafa y docente de técnicas corporales expresivas. Y así continúa su pensamiento: “En la actividad que realizo, tanto en mis obras como en las clases que coordino, la danza no está restringida al “bailarín”, sino que se construye como una herramienta vital para todo aquel que desee bailar, desde sus deseos, necesidades y posibilidades. A partir de esto surge el trabajo. Componer una danza se asemeja a la sensación de caminar a oscuras; tener los ojos tapados y tantear, tentar; jugar y perderse. A veces, hay sólo un espacio vacío y un signo de pregunta flotando en todo momento. A lo largo de este proceso, hay movimientos e imágenes que vuelven, insisten: a veces elijo movimientos e imágenes que estuvieron años esperando a ser descubiertos. Parto desde el cuerpo, la improvisación. En el juego con el objeto, la imagen y la forma surgen el personaje y su mundo, su voz, su estado –define–. A partir del descubrimiento y la combinación de voz, danza, contacto e improvisación se apunta a un trabajo de conexión con las sensaciones presentes para *disparar* una danza y una gestualidad personales. Las herramientas se encuentran en cada cuerpo y el proceso consiste en enfocar los sentidos, incluyendo la palabra, la emoción y el imaginario”, resume la bailarina quien, desde hace años comenzó a ejercitar una tarea pedagógica alejada de los mandamientos académicos que tantas veces rige la enseñanza de las disciplinas del movimiento.

Mabel Dai comenzó su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes y egresó del Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín. “A los 14 años decidí que hacer el secundario era una pérdida de tiempo –relata la coreógrafa e intérprete en diálogo con **Picadero**– di las materias libres y me dediqué a estudiar artes visuales y danza”.

Así, cuando recién empezaba su adolescencia, tras pasar por las clases de María Fux, Mabel fue alumna de Ana Itelman: “Ella fue muy importante en mi formación –reconoce hoy–, en sus clases de improvisación descubrí un caudal de movimientos y dinámicas que salían de mí, un lenguaje para poder expresarme. Fue duro adaptarme al taller del San Martín donde se enseñaba danza contemporánea, técnica que no conocía y que es lejana a mi manera de sentir y pensar el cuerpo. Las clases de Ana eran el momento más creativo y el que más disfrutaba, ella me alentó, me aconsejó que me tranquilizara, me enseñó a no frustrarme”. Como no podía ser de otro modo, el teatro no estaba fuera de su área de interés: con Carlos Gandolfo, Mabel estudió actuación durante 4 años. Sentía una gran contradicción mucho miedo y a su vez mucho placer cuando lograba vencer ese miedo a mostrarme, a hablar, a actuar. Lo que me cuesta, a mí me moviliza”.

Más tarde llegó el momento de estudiar diversas técnicas corporales: yoga, tai chi chuan, contact improvisación y eutonía. Y partir de 1982, Mabel comenzó a presentar sus propias coreografías. En 1990 funda el grupo **Arnica danza-teatro**, un proyecto independiente de experimentación escénica integrado por actores, músicos y bailarines. Su objetivo –el mismo que sigue hoy vigente– fue investigar y experimentar con los más variados entrenamientos a la búsqueda de estados y sensaciones diferentes. Hasta el momento, fuera del país, sus obras –**Aguantando la respiración**, de 1991, **La pisada**, de 1992, **De los huesos de Pájaro**, de 1994, **El instante ceniza, no diamante**, de 1995 y **Suerte Humana**, de 1997– fueron presentadas en Alemania, Francia, Holanda, México, Perú, Estados Unidos, Chile, Venezuela y Brasil. Aún sin tener en cuenta su juventud, el currículum de la bailarina y coreógrafa es apabullante: cuatro años después de la formación de Arnica, Dai obtuvo una beca de perfeccionamiento otorgada por la Fundación Antorchas para estudiar en el EDC (European Dance Development Center) de Holanda, con Lisa Nelson, Steve Paxton y otros maestros. Ese mismo año fue becada por el American Dance Festival como coreógrafa residente. En 1997 fue invitada como única coreógrafa latinoamericana-

*En el último año la bailarina y coreógrafa Mabel Dai está girando por la Argentina con su espectáculo **Vientos rojos**, una intensa mirada sobre aspectos de la tradición nacional, pero desde una óptica muy contemporánea.*

Mabel Dai Chee Chang

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

Teatro-danza

ENTRE EL TRABAJO Y EL APRENDIZAJE

La primera de las giras de Mabel Dai al interior fue al Impenetrable, Chaco: "Ir a Sauzalito fue casi como ir a la India, fue el viaje más largo e intenso y fue como viajar a otra Argentina, a otra realidad. Allí, junto a Ernesto Palacios, un bailarín de Up-Pá, (el grupo wichi que dirige Marilyn Granada) hice un intercambio en la playa y también una función de improvisación. El galpón donde la hicimos lo prestó la municipalidad, nosotros le armamos un piso de cartones con cajas de galletitas unidas con cinta, tensado por bolsas de arena. Hubo poco público porque el horario de la función coincidió con el horario de misa. Después de esa experiencia, me di cuenta de que para hacer intercambios hay que seguir en contacto con las mismas personas, volver y seguir trabajando. También en Castelli hice una función de **Vientos rojos** y fue un maratón conseguir las luces... las que había eran todas luces de discoteca, de fiesta de 15... Sin nada de tecnología fue una función especial, destina. Al principio el público —mitad toba, mitad blancos— chiflaba pero después fueron entrando y en mitad de la obra hubo una respuesta muy fuerte y empezaron a aplaudir. En Bermejito, en una escuela bilingüe con chicos tobas hice un taller. Un experiencia que también fue un aprendizaje para mí, porque allí no estaba establecido el código que uno usa en las clases. Yo decía "inhalen" y después me di cuenta de que tenía que decir "tomen aire" para que me entendieran. Yo quería crear un clima íntimo, pero había mucha gente mirando y, además, el coordinador usaba micrófono... Fue una situación que me desubicó, estábamos en medio del monte, bajo de un solazo... Entonces me di cuenta de que tenía que cambiar el rumbo de lo que en principio tenía pensado hacer. No se puede dar el mismo taller en el Rojas que en el medio del monte. Ni se pueden hacer cosas que tal vez sean violentas o agresivas para otras culturas".

na al encuentro Europe Dance Europe, realizado en Francia y dirigido por Karina Saporta.

Un viaje a India —producto de la extensión de la beca otorgada por la Fundación Antorchas— le significó a la artista un momento de inflexión: "después de esa experiencia, mis talleres dieron un vuelco, volví con un ímpetu enorme, trabajé sobre sonidos y su relación con el movimiento y la imagen... ahora pienso que tuve que ir tan lejos para abrir la boca y confirmar tantas intuiciones sobre el arte y su significado", analiza Mabel. Entre Kerala y Benares, la bailarina permaneció un año realizando estudios de danza y teatro tradicionales, interesándose especialmente en Abhinaya, el estudio de la gestualidad y las expresiones de determinadas emociones. Los recuerdos que guarda de su estadía son diversos: "Durante el primer ejercicio de la danza-teatro Kuttiyatam, el maestro se sentó frente a mí y me dijo: 'mueve los ojos lentamente de lado a lado mirando el horizonte' y esto me emocionó profundamente porque dependía de mí el hecho de crear ese horizonte y que el otro pudiera verlo a través de mis ojos". La emoción vino porque sentí algo extraño como si con ese ejercicio volviera a casa, a mi esencia, a algo que ya conocía".

En India conoció trances y rituales: "En una aldea del sur existe una ceremonia donde el pueblo *contrata* a unos actores-sacerdotes llamados teyyam que entran en trance y hablan al pueblo, son una especie de chamanes. Sus trajes son impresionantes y sus figuras, irreales. Después de preparar una enorme fogata, tocan tambores, bailan, cantan y se tiran al fuego... y no se queman", recuerda aún con asombro.

En 1998 la Fundación Antorchas le otorgó el Subsidio a la Creación para la realización de **Katacombe**, obra presentada en el II Festival Internacional de Buenos Aires. En el año 2000 fue invitada a Francia, al Encuentro de Coreógrafos de Saint Denis, Bagnolet. En 2001 obtuvo el subsidio

del Instituto Nacional del Teatro y el apoyo de PRODANZA (Instituto de fomento a la danza no oficial) para su obra **Vientos rojos**.

Estructurado en base a sólo dos objetos: un poncho y un sombrero, el espectáculo mereció elogiosos comentarios de prensa. Uno de ellos bastará a los efectos de recrear el trabajo: "Nada más lejos de la mítica figura gauchesca o de la remanida nostalgia por las labores rurales que esta coreografía de movimientos sutiles y calculados. Si los versos del payador son convocados para iniciar la danza es por lo que tienen de universal. El cuerpo de la bailarina, apenas mostrado, es el material por donde transitan todos los estados que contempla la vida: dolor, regocijo, nacimiento, muerte, amor, picardía, soledad. En **Vientos rojos**, la efectividad de la danza sólo se concreta cuando interactúa con dos elementos fundamentales: música e iluminación. La primera está a cargo de Lucas Rousseaux, que se vale en vivo de cuerdas y percusión y también incorpora un sintetizador con el que modela los gorjeos, vibraciones y suspiros de la voz femenina. La realización de la música acompaña con precisión los tiempos de Dai Chee Chang, quien, a su vez, permanece alerta al estímulo sonoro. Por su parte, la iluminación de Víctor Acosta propone tonos cálidos, y la disposición de los focos envuelve a la intérprete en un espacio cerrado y aislado. En esa soledad desértica —¿el campo, la sierra, el altiplano, un jardín interior, la Tierra?—, los cambios de combinaciones son el correlato de los cambios en las emociones de la dramaturgia". (Analía Melgar, **Página/12**).

En Buenos Aires, **Vientos Rojos** se presentó en el Rojas, el Centro Cultural Recoleta y de la Cooperación. Pero Mabel deseaba que la obra fuese vista por la mayor cantidad de espectadores posible: "Hay un exceso de información en Buenos Aires, mucho para ver y oír, muchos estímulos. Y en el interior del país hay otro tiempo,

otra escucha, se asimila todo de otra manera", afirma. Por eso, la idea de transportar el propio trabajo, de transformarse en artista itinerante, ya estaba instalada en ella apenas estrenó su solo, ya que ese mismo verano de 2001 partió de gira a la Patagonia, por sus propios medios. Pero a tres años de creada la obra, Mabel recibió otra Beca de la Fundación Antorchas para llevar sus coreografías y su trabajo pedagógico a diferentes lugares de la Argentina, especialmente a aquellos los que habitualmente no llegan grupos de danza. Hasta lo que va de 2005, **Vientos Rojos** fue visto en un amplio circuito que abarca todo el país: El Bolsón, Neuquén, General Roca, Luis Beltrán, San Martín de los Andes, Bariloche, Rafaela, Rosario, Corrientes, Resistencia, La Tigra, Villa Giardino, Tucumán, Paraná, San Luis, Villa Mercedes y Jujuy. "De un viaje me sale otro...donde existe la posibilidad de que alguien nos reciba y organice lo mínimo, allí vamos. Me interesa la idea de autogestionar mi trabajo y no esperar a ver si eligen mi obra para un festival: para legitimar lo que uno hace nada mejor que el público a quien uno le dedica la función —sintetiza—. "Viajar por mi propio país me hizo conocer, aprender, recibir y apreciar las danzas y ritmos de la Argentina. También seguir entrenando, investigando y creando una nueva obra que será estrenada en diciembre de este año. Pude confrontar una pieza gestada para un ámbito teatral de una ciudad, como **Vientos Rojos**, con otros contextos sociales, culturales y geográficos que modificaron esta danza y viceversa. Estoy muy agradecida a la gente que me ayudó a llevar a cabo este proyecto que continúa y al equipo de trabajo que me acompañó en los viajes, a Sol de Llano, Matías Echegurren, Martín Patlis, Virginia Dabanovic y a mi hijita, Lihué Rousseaux, que se bancó todos los trajines de su madre nómada".



Constanza

MACRAS

“Me interesa trabajar con materiales que hacen a nuestra vida cotidiana”

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Berlín, Alemania

Siempre suele decirse que los artistas cuando emigran de un país, pueden convertirse en los principales embajadores de su tierra en el extranjero. Y esto es algo que se ve muy bien representado en el caso de la bailarina y coreógrafa Constanza Macras, quien desde muy joven se alejó de la Argentina buscando otros horizontes laborales, y los encontró.

Radicada hoy en Berlín, aunque permanentemente de gira con alguna de sus creaciones, Macras no reniega de su “argentinidad”, de hecho la expone en sus espectáculos. Y fue uno de los grandes goces a los que me vi expuesto como periodista argentino luego de haber estado más de un mes en Berlín. Participando del Spielzeiteuropa, un festival de suma jerarquía en Alemania (del que participó otro argentino: Emilio García Wehbi), fui a ver expectante **Big in Bombay**, la última creación de “la Macras”, como le dicen aquí. Y me encontré en un escenario local con una producción que tenía más que presente a la Argentina. Con homenajes a grandes actores cómicos de nuestra escena, con canciones que a cualquiera de nosotros nos pueden resonar permanentemente, tal como la tradicional pelea de los hermanos Pimpinela, donde ella le dice “que ahora ya soy yo la que quiere estar sin ti”.

En esos momentos de argentinidad éramos muy pocos los que nos reíamos en la sala, y éramos seguramente el grupo de argentinos que alguna vez habría animado una fiesta familiar interpretando el tradicional dueto con su hermano o hermana, y que compartíamos con la coreógrafa una misma identidad. Así es Macras en la escena berlinesa, pura vitalidad, puro desparpajo, pero atravesado de un rigor estético y técnico que sorprende a más de uno, junto con una mirada política de la actualidad que hacen a sus espectáculos porque están en su persona.

En este encuentro con **Picadero** en Berlín, Constanza Macras muestra su historia y parte de su personalidad, así como también las principales técnicas de trabajo y de creación de sus espectáculos, con una humildad envolvente, más aún teniendo en cuenta que en el momento de la realización de la misma, su rostro había invadido la ciudad ya que estaba expuesto en la tapa de la revista *Tip*, una de las más famosas en lo que hace al mundo del espectáculo.

- ¿Cómo fueron tus inicios en la Argentina?

- Empecé como todo bailarín con el profesor barrial a los 8 años, y con danzas clásicas por supuesto. Pero no pude tolerar ni el maltrato ni el rigor y, cuando se convirtió en una tortura para alguien que solo quería bailar, lo dejé. Después volví varias veces a estudiar. A los 14 con Ana Deutsch y Teresa Dugan. Luego audicioné para el taller del San Martín dos veces pero no me tomaron, y entonces me fui a estudiar con Margarita Bali. Pero permanentemente me volvía la idea de que necesitaba más técnica y entonces volvía a estudiar clásico. Así fue que estudié ya de bastante más grande con Mabel Silvera y Roberto Dimitrievich. A la vez había armado mi grupo a los 18 años y bailábamos en

Cemento. Pero era muy difícil laburar allí, al margen de lo que hice, por ejemplo, con Roxana Grinstein en **Reverberancias**. Con toda esa sumatoria de cosas, más una familia que nos había educado básicamente para irnos a estudiar a Europa, me fui de la Argentina a los 22 años, y comencé a hacer audiciones para compañías neoclásicas. Pero tampoco me fue bien, porque efectivamente nadie me conocía. Me fui a Nueva York a estudiar en la escuela de Merce Cunningham. Quería tener mucha técnica y la obtuve allí. Después pasé a Amsterdam, donde me aburría muchísimo, pero me sirvió mucho, porque había una videoteca fabulosa que me permitió ver videos de lo más contemporáneo que se hacía en Europa. Ahí fue donde, por primera vez, pude ver algún trabajo de Pina Bausch, ya que ella no había llegado todavía a la Argentina.

- ¿De qué vivías en todo ese tiempo?

- Acá uno vive de cualquier cosa. Cuando estás en un estudio es muy común que trabajes como modelo. Es algo habitual en Europa. Pero también trabajé limpiando casas. No me fue bien, pero lo hice, aunque, indudablemente y a juzgar por los resultados, no tenía actitud para la limpieza. Y también hice shows en discos. Hacíamos uno que se llamaba **Tropical Punk**, y nos fue muy bien con eso, ya que se ganaba bastante bien. Pero claramente no era lo que quería para mi vida. Holanda es una escena muy rara y muy pequeña, y entonces tuve que irme. Había estado viajando por Europa, había conocido Berlín, y vi que había una audición, y me presenté. Conseguí trabajo y me mudé aquí en el 95. Pero la experiencia de trabajar con esa compañía, a los cuatro meses, me agotó. Entonces empecé a trabajar de modo independiente porque sentía que no podía expresarme plenamente en ella. Venía de una multiplicidad de estudios que no tenían que ver solamente con la danza y el movimiento, y que de esa forma no podía aplicarlos. Entonces me vi tentada por producir una compañía. En ese momento vivía la mitad del año aquí y la otra en Nueva York, pero allí no se me ocurría armar una compañía. En los Estados Unidos trabajaba en *catering* fundamentalmente. Y esa fue una de mis mejores experiencias. Hasta hoy me sirve y la uso en mis coreografías. El ritmo vital de esa ciudad me sirvió también como inspiración para el trabajo. Era como una especie de doble vida. En USA, con mi ex novio y trabajando de cualquier cosa, y en Berlín como bailarina. En el 96 me harté y pedí un espacio para hacer un espectáculo. Y ahí fue cuando empecé a producir. Ya desde la primera obra comencé a encontrar, muy fácilmente, gente que tenía ganas de trabajar. Y era difícil, porque durante cuatro años nadie me daba dinero, me hacían muy malas críticas, aunque espectadores siempre tuve, y muchos. Y también por ese tiempo comenzaron a surgir las giras. A los 30 años me dieron una beca, un poquito grande ya, para que fuera a estudiar danzas a Nueva York y yo que estaba francamente harta me dediqué a hacer Yoga, Pilates, y aproveché el tiempo para investigar.

La bailarina y coreógrafa Constanza Macras se formó en Buenos Aires y hoy su trabajo es reconocido en Alemania. Allí vive y, junto a su compañía, desarrolla su actividad dentro de uno de los espacios oficiales más importantes del país europeo, la Schaubühne.

LLEGAR A ALEMANIA

- ¿Y cómo te insertás entonces en la escena berlinesa?

- Una de las primeras cosas que hice aquí fue convocar algunos bailarines y actores, darles un cuestionario, que ellos respondían, y después eso se usaba como material. Esa fue la primera vez que trabajé mezclando bailarines con actores, algo que hoy es habitual en mi tarea. Ahí también empezó a haber actores profesionales interesados en trabajar conmigo. De todos los cuestionarios sacaba algo que me interesaba. Pero teníamos un proceso de producción muy raro ya que, como no podía pagar los ensayos, trabajamos tan sólo nueve días, tres con cada grupo, y luego los engarcé. Como experimentación salió muy bien pero después no me dejaron repetirlo en el lugar donde lo había hecho. Entonces decidí irme plenamente al *underground*. Y lo hicimos en una vieja carnicería de 24 metros cuadrados. Y armé algo con discjockey, con un bar, y además tenía a los actores de la Schaubühne, que es un teatro muy importante aquí, y alternábamos con video, música, comida. Una especie de superproducción en esos metros cuadrados y muy cargada de ironía. Eso fue algo que llamó mucho la atención porque disparó discusiones sobre si era arte o no. Pero gracias a él me invitaron a trabajar en la Schaubühne, donde elegí trabajar en los baños, haciendo una cosa muy interesante. Ellos me habían propuesto hacer lo mismo que en la carnicería, pero no quería porque necesitaba la atmósfera de la carnicería. Por eso usé los baños. Teníamos un bar en el baño, y la gente bailaba en los *lockers*, y usábamos como sonido, por ejemplo, el agua que corría cada vez que un artista pasaba frente a un mingitorio. Y ya también se estaba definiendo mi uso de música pop y muy conocida. Diferentes temas dependiendo del contexto. Eso es otra marca que está presente en mi producción hasta el día de hoy. Porque uso la cultura de masas como un comentario, no me interesa hacer algo que sea sólo danza o discutir sobre la danza. A mí me importa trabajar con ese material que hace a nuestra vida cotidiana.

- El tema del teatro llega entonces con esa mezcla de bailarines y actores?

- Sí, pero todo eso se dio por motivos muy personales y casuales. Pero sí reconozco que ha marcado mi estilo porque es algo con lo que hoy sigo trabajando, aunque siempre cambiamos estilos y canciones. Nunca las repetimos. Mis obras de danza anteriores eran mucho más limpias y más coreografiadas. Después de todo eso llegó una trilogía sobre el amor llamada **MIR – A love store trilogy**, compuesta por un Prólogo, Parte 1 y 3 (**Prologue, The Conquer y Endurance**), basándome en la idea de que las segundas partes siempre son malas. El Prólogo fue el más flojo pero la Parte 1 fue muy buena. Trabajé con señoras mayores a las que mezclé con mi compañía. Ellas tenían como función contar sus historias de amor verdaderas que incluían por ejemplo, el relato de una de ellas que refería la muerte del marido. A medida que pasaban las funciones se iban despersonalizando y los espectadores no sabían qué era real y qué no. Con esos espectáculos se terminó de definir la compañía. Y me encontré con muchísima solidaridad, porque había como 60 personas trabajando conmigo. Hicimos un espectáculo **Back to de present**, en el cual esas señoras comenzaban contándote historias de su vida, luego llegaba un pornoshop donde podías comprar objetos, cosa que produjo un escándalo porque no se aceptaba que eso estuviese en una obra de arte, había un bar, y todo el lugar estaba atravesado por la obra, y a la noche había una fiesta. Y la gente iba a los diferentes momentos, porque hubo algunos que sólo iban a la fiesta porque se ponía bueno, y yo pasaba de ser la coreógrafa a la que regenteaba el

boliche, teniendo que echar a los borrachos a las cinco de la mañana. Y mientras hacía esto ya estaba trabajando en la Schaubühne, por lo tanto siempre atravesada entre la independiencia y las grandes salas.

- ¿Ahora también estás trabajando con chicos?

- Sí, un día me dijeron que vaya a ver a unos chicos que hacían hip hop, que eran increíbles, y al verlos quedé fascinada. Entonces les propuse ir una vez por mes al barrio a trabajar con ellos, y luego pedí dos semanas y fuimos con toda la compañía a interactuar con ellos. Eso se convirtió en el proceso de **Back to the present**, pero como allí había desnudos más un pornoshop no podíamos meter a los chicos en ese lugar entonces me propuse trabajar con ellos en otra cosa. E hicimos una obra llamada **Scratch Neukölln** sobre identidades, sobre la migración, ya que ellos son hijos de inmigrantes libaneses, serbios, polacos. Y así usamos a la compañía también. Trabajamos con un bailarín gay que renegaba de su identidad o una norteamericana que no quería ser reconocida con los tics típicos de su país. Pero para mostrar que sus identidades los persiguen. Y esa fue una experiencia muy buena, porque nos volvió muy tolerantes a los tiempos de los chicos, que no tenían ni idea de cómo hacer un espectáculo. Creo que a los chicos también les hizo bien. Al principio del trabajo, por ejemplo, se reían de un bailarín gay, hasta que lo conocieron, se permitieron acercarse a él y ahora son ellos los que también pueden jugar, respetuosamente, con el tema de la homosexualidad. El espectáculo sirvió humanamente. Me gusta mucho trabajar con amateurs, ya sean estos chicos o las señoras, y ver el proceso de evolución que van viviendo ellos.

LA ESCENA OFICIAL

- ¿Te reconocés dentro de alguna tradición de la danza?

- Obviamente el primer trabajo que vi de Pina Bausch, **Café Müller**, me impactó, más todas las otras que pude ver, y puedo reconocer que la admiro, pero no sé si ha influido después en mi estética. No creo hacer nada parecido a lo que ella hace. También me impacta mucho Alain Plattel, entre muchos otros. Pero para responder a tu pregunta te diría que simplemente intento hacer aquello que me convoca y que tiene que ver conmigo. Y trabajar con el material que la gente misma trae. Sí reconozco que no me identifico con algo muy europeo, como es la danza que habla de la danza, o el teatro que habla del teatro. A mí eso no me interesa. Tampoco quiero tematizar sobre las formas de producción de la danza o el teatro. A mí me interesa, con la compañía, hacer converger las distintas experiencias que hemos tenido todos en la vida, y que eso aparezca en los espectáculos. Tampoco me identifico con aquellos que exigen que en la danza no hay que hacer danza. Nosotros hacemos lo que hay que hacer en función del espectáculo. Si hay que bailar se baila, y si creemos que no hay que hacerlo no lo hacemos. No tengo nada en contra de la intelectualización, pero sí quiero que el espectador pueda compartir el código con el que se trabaja. Y es eso lo que me interesa ver también.

- Hay algo muy vital en tus obras que, comparadas con las producciones netamente alemanas hace una diferencia. ¿Puede ser ese un rasgo de latinidad en tu creación?

- Eso es algo que se da mucho por acá: un supuesto estado del "está todo bien", lo cual genera un estado agónico en algún punto. Y de hecho uso mucho ese material para trabajar. Un día estaba en un bar y escuché una conversación que se podría resumir con el "está todo bien, viste",

y al escuchar eso me fui a mi casa y me puse a escribir porque sentí que allí había un material para trabajar. A mí me preocupa la vida. Y a veces mis preocupaciones coinciden con lo que pasa en el mundo. Por ejemplo, en el último espectáculo, **Big in Bombay**, hay un cuadro que tiene que ver con las tragedias naturales, que hoy todo el mundo relaciona con el Tsunami, pero que nosotros veníamos trabajando desde antes. Y pensamos en sacarlo en algún momento luego de eso que ocurrió, porque parecía demasiado coyuntural. Pero después decidimos que no, que esa escena obedecía a nuestra preocupación, a lo que le estamos haciendo al planeta. Y lo mismo hago con la realidad de la Argentina. Trato de poner elementos de nuestra cultura como, por ejemplo, tematizar sobre el peronismo. Eso siempre lo trabajo más que nada desde los medios. Me interesa mucho cómo los medios muestran la realidad, y pongo eso en escena. Esto del Tsunami lo podías ver en la nómina de muertos. Los que le interesaban a los medios eran los turistas muertos, no los locales. Porque total esa gente siempre se muere. Forma parte de lo normal. Y con la crisis argentina del 2001 pasó algo parecido. Se interesaron mucho por lo que ocurrió allí. Pero fue, me animo a decir, por un temor muy narcisista, porque era la crisis de los "unos", y eso les despertó la alarma de que a ellos también les podía pasar. La Argentina no era aquí África o parte de Asia. Argentina tenía un nivel de vida similar al que ellos tenían, y la clase media se parecía mucho. Entonces, si se hundió la clase media argentina algún día a ellos les podía pasar lo mismo. Y además creo que **Big in Bombay** habla de la paranoia que vive Europa, paranoia que acaba produciendo una sociedad inmobilizada, y eso, considero, es la gran mirada política del espectáculo, y lo que le da cierta vitalidad. Pero eso también se debe a que los actores y bailarines son muy generosos, dan todo sobre el escenario, y eso se percibe, el espectador lo recibe. Pero dan porque se sienten expresados con el espectáculo, porque ellos forman una parte muy importante en la creación del mismo.

- ¿Y cuáles serían las ventajas de trabajar para un teatro muy importante como la Schaubühne?

- Dentro del imaginario local parece imposible hacer algo interesante fuera de los teatros grandes porque ellos poseen una infraestructura fabulosa. Pero tengo una particularidad, vengo de Buenos Aires, donde se trabaja con nada. Nosotros hoy hacemos una gira y nos acompañan doce personas de técnica, lo cual me parece fabuloso porque nos permite trabajar únicamente sobre lo artístico. Pero a la vez para mí es totalmente imprescindible. Podría hacer esa misma gira con cuatro personas de técnica, porque bien distribuido el trabajo lo podemos hacer. Sé que lo podemos hacer. Pero acá cuesta un poco pensar así. Entonces a mí lo que me interesa de un gran teatro es que mi gente pueda profesionalizarse. Esto significa que cobren un sueldo digno, que les alcance para llegar a fin de mes aunque ninguno se haga rico con lo que gana, y que en su tiempo libre se pongan a estudiar, porque además en cada espectáculo nos metemos con temas específicos que requieren estudio. Y a mí me gusta que se puedan formar, y a ellos también les gusta hacerlo. De hecho soy yo quien siempre pelea los contratos de ellos para que se lleven cada vez una parte mayor de dinero, pero sólo con esa meta: el estudio y la formación. Todo lo otro que te ofrece una gran sala me resulta totalmente imprescindible. Creo que eso obedece a mis primeros años de formación. Se como trabajar atando las cosas con alambres. Por supuesto que si está la estructura de hierro trabajamos más tranquilos, pero también se hacerlo de otra manera, y eso para mí es una gran ventaja.

La escena española

FOTO: MAGDALENA VIGORANI

El director, dramaturgo, docente e investigador, Juan Antonio Hormigón, secretario general desde la fundación, de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) estuvo en Buenos Aires para asistir, por primera vez, a la presentación de las publicaciones que edita la Asociación en el marco de la Feria del Libro. Esta realidad lo impulsó a venir a la Argentina y, a pesar de los pocos días en que recorrió las calles de Buenos Aires, tuvo tiempo para ir al teatro, asombrándose por la intensa actividad en los escenarios porteños.

ANA SEOANE / desde Buenos Aires

- En Buenos Aires no existe una asociación que aúne a los directores de escena. ¿Cómo se gestó la de España y cuál es el secreto para esta durabilidad de décadas?

- A la Asociación de Directores de Escena de España la fundamos en 1982. Fue una necesidad de un grupo de directores teatrales, que nos planteamos crear una entidad que nos reuniera. Había habido secciones de directores, dentro del Sindicato, pero en realidad no tenían ninguna representatividad, ni habían hecho nada por nosotros.

Lo primero que buscamos fue conseguir la presencia profesional. Eran tiempos en los que no había estudios de dirección oficializados, ni carrera, ni títulos. También queríamos subrayar la presencia de los directores, sin mirada gremialista, sino como entidad de trabajo y con una posición artística. Éstos fueron los orígenes.

Había antecedentes de otras asociaciones, como la de autores y editores de España, que se había fundado a principios del siglo XX. Mucho más tarde había surgido la de actores, ya que en los tiempos de la transición, los intérpretes se habían sumado al Sindicato de los Trabajadores del Espectáculo.

Con los años fuimos sumando a nuestra entidad a los investigadores, docentes, iluminadores, escenógrafos y coreógrafos, aunque estos últimos ya crearon su propia entidad, lo que me parece muy bien, por la especificidad de su tarea.

- ¿Podés contar cuál es la situación de la ADE con respecto a las autonomías?

- Por ahora es muy buena y espero que lo siga siendo, aunque nunca se sabe... Todos hemos entendido que nuestra Asociación tiene dimensión nacional, en el sentido más clásico del término, con lo cual abarca a toda España. No somos una entidad que puede crecer ilimitadamente, por eso intentamos relacionarnos a través de un congreso hasta ahora anual, que es el punto de encuentro entre el creador que vive en las Islas Canarias y el que trabaja en Asturias. Si no fuera por esta ocasión no se podrían ver, ni conocer. Estamos vertebrando algo de este país. Hasta ahora todos los sistemas que hay son de separación.

Hasta el día de la fecha no tuvimos problemas con las autonomías, pero esto no quiere decir que nunca los tendremos. Los miembros de la Comisión Directiva somos de distintos lugares, pero obviamente necesitamos un ámbito central para encontrarnos. Hoy hay gallegos, catalanes, andaluces y varios que viven en Madrid. Tenemos un abanico muy potente.

- ¿Cómo se mantiene la Asociación?

- Hay un porcentaje que lo aportan cada uno de los asociados con la cuota que abonan. A esto hay que sumarle el porcentaje que nos dejan los cursos que dictamos a lo largo del año, las ediciones de los libros y la revista, sin olvidar los acuerdos con distintas instituciones que nos apoyan. Aunque parezca paradójico, nuestra mejor relación con el Estado la tuvimos cuando estaba al frente el Partido Popular —siento que la verdad hay que decirlo— aunque estamos a la espera de esta nueva etapa del PSOE.

- Cuando se piensa en la ADE, casi inmediatamente surge la importancia de sus publicaciones, desde la revista, hoy lujosa y con premios internacionales sobre sus hombros, hasta la gran cantidad de series de libros. ¿Fue una meta clave para ustedes?

- Varios de nosotros —obviamente me incluyo— somos de buscar libros; hay que recordar, sobre todo aquí en la Argentina, que en nuestro tiempo de dictadura no había textos, había muchos prohibidos... Nadie puede olvidar las ediciones de Losada, es-

condidas y prestadas de mano en mano, como si fueran joyas, que nos permitía conocer a los grandes autores del teatro universal. Tal vez por todo esto la Asociación siempre sintió la necesidad de publicar y traducir textos a los que no habíamos tenido acceso, en su momento de aparición.

Cuando nació la ADE a las grandes editoriales no les interesaba editar material teatral, por eso nosotros levantamos esa bandera. Seguramente si las editoriales publicaran textos dramáticos, o traducciones de investigadores no lo hubiéramos hecho, ni lo haríamos. Buscamos complementar, salvar un vacío imperante en toda España. Primero fue un órgano de difusión de la Asociación, después un espacio de reflexión sobre el teatro, abarcando todas las áreas, desde lo dramático hasta lo técnico. Somos una entidad que se pronuncia en todos los planos, desde lo ideológico hasta lo más práctico.

Creo que ya publicamos ciento setenta y cinco, si sumamos las cinco colecciones con las que contamos. Editamos textos españoles casi desconocidos para nosotros mismos o por lo menos que no tenían ediciones actualizadas, así Adriá Gual o los de Emilia Pardo Bazán.

Nosotros iniciamos ediciones de autores alemanes que no existían en lengua hispana, después fuimos agregando personalidades de otras nacionalidades como polacos (Tadeusz Rózewicz), rusos (Mijail Bulgákov) o las de creadores ya célebres como Michel de Ghelderode, John Ford o Michel Vinaver. Se fue sumando la idea de editar textos latinoamericanos, ganadores del Premio María Teresa León.

La última colección, mi gran objetivo, que dimos a conocer, es la de textos teóricos, que nunca antes se habían traducido al español, como el de Anne Ubersfeld o Vsevolod Meyerhold. Después se sumaron las ponencias de nuestros propios congresos.

LOS SUBSIDIOS A LA ACTIVIDAD

- En América Latina y en la Argentina en particular siempre se mira con envidia el tema de los subsidios en Europa. ¿Tienen la misma importancia en España?

- Hay algunos que dependen del Ministerio de Cultura y otros de las autonomías, porque ellas manejan sus propios dineros. También están separados los subsidios que se dan al dramaturgo, de los que recibe un director para el montaje de su espectáculo. Hay ayudas que resultan casi simbólicas y otras que logran cubrir el 100% de la propuesta. Por lo general, las ayudas que entregan las comunidades de Madrid y Aragón son muy bajas. Pero no tenemos este tema tan organizado como ustedes, ni hay instituciones creadas para tal fin, como en la Argentina sería el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional del Teatro y Proteatro.

- ¿No hay leyes que especifiquen o establezcan las características de los subsidios?

- En España es todo ministerial o dependen de cada comunidad. Hay reglamentos que se modifican y que te indican las características de la presentación, hay núcleos de asesoramiento, pero no jurados. A mi modo de ver, siento que en España estamos muy alejados del cronograma del resto de Europa. Por ejemplo, en París, los empresarios forman parte de esas comisiones y se hacen cargo, vigilando que esos proyectos aprobados se ejecuten y se estrenen.

- ¿Importa en Madrid la actividad de los teatros independientes tanto como en la ciudad de Buenos Aires?

- Hay grandes diferencias entre las dos capitales. En Madrid hay poco y muchas veces de mala calidad, si nos

referimos a los que podríamos enmarcar como independiente. Tal vez existan siete u ocho salas, a las que podemos sumar tal vez cinco más, pero que son sólo habitaciones amplias en casas viejas. Pero debo aclarar que no es fácil encontrar espacios en Madrid, para hacer teatro. Diferente de lo que sucede en Londres, donde es muy habitual encontrar grandes intérpretes encarando muy buenos textos en ámbitos pequeños, privados, pero accesibles. Este fenómeno no es español, allí el teatro oficial y el privado/comercial siguen imperando en la cartelera.

- ¿Por qué crees que llega tan poco del teatro español a la Argentina?

- Creo que se ha mezclado la ignorancia con la incapacidad. Parte de esta culpa la tiene este deseo de publicar en gallego o en catalán; este material no puede tener una difusión masiva en los países de América Latina. Así se han perdido muchos lectores hispano-parlantes. Creo que hay que impulsar las relaciones entre todas estas naciones latinoamericanas con las que compartimos el idioma y mucho de nuestra historia. Me preocupa el desconocimiento. Por ejemplo, en mi país, los políticos culturales sólo hablan con los productores. Hay demasiada improvisación.

LOS PROFESIONALES ESPAÑOLES

- ¿Se puede decir que existen generaciones de dramaturgos españoles con características semejantes?

- Soy enemigo de los clichés. Pero hay que aclarar que España es uno de los países del mundo donde hay más autores de teatro, con obras publicadas y si nos referimos a los que tienen textos en los cajones... habría que decir que son millones las obras que esperan ver la luz... Tenemos una gran cantidad de habitantes que sin haber ido nunca al teatro, escriben teatro... me parece que es un fenómeno único.

Tuvimos a comienzos de los 80 un grupo de dramaturgos que continuó con aquella etapa realista/costumbrista tan característica de España. Allí podríamos ubicar, aunque más depurado que sus antecesores, a un creador como Alonso De Santos. Hay un escritor mayor que ellos, que parecería sumarse a un absurdo español: Jerónimo López Mozo. Es un autor del exilio, al que nosotros le publicamos, en 2003 su texto: **El olvido está lleno de memoria**. Él es quien más ha cambiado su estilo, tiene una gran formación y maestría, pero también es uno de los grandes desconocidos.

Nosotros también tenemos autores/directores como Ernesto Caballero, que también dirige obras que no son de su autoría. Ana Diosdado sería un ejemplo de la comedia urbana, que parece continuar con un tono irónico, acercándose al estilo de Miguel Mihura.



- A través del trabajo de los directores: ¿se pueden enmarcar corrientes estéticas?

- Puede ser que alguien trabaje en una senda, pero es diferente el que se pueda caracterizar con recursos escénicos propios. Desde los años 70 aparecieron una serie de directores con planteos estéticos interesantes, pero que los repitieron por cuarta y quinta vez; al verlos nosotros mismos después de una función ya exclamamos: "y ya salió con eso...". Para mí un director de escena es un profesional que domina los instrumentos de trabajo para poder llevar adelante un proyecto escénico, en principio, tal como yo lo veo, tiene que tener una gama amplia y que se ajuste al mundo del autor que va a dirigir. Esto nos lleva a una nueva lectura de Gordon Craig. Siento que hay una gran tendencia a hacerlo todo: texto, dramaturgia y dirección. Vi el espectáculo de Ricardo Barts (De mal en peor) y siento que hay un mundo (el del autor rioplatense Florencio Sánchez) que es retomado por otro creador, en este caso Barts, para llevar a escena a estos dos imaginarios.

En España creo que no hay mucha profundización, ni cultura sobre lo que es la dramaturgia.

Pero por suerte tenemos ya diez promociones de directores egresados de las escuelas teatrales, esto se está notando poco a poco, y me parece muy interesante su brayarlo.

- ¿Se puede caracterizar a la interpretación española?

- Tuvimos una vieja escuela de actuación, disciplinada y con buena vocalización. Después llegaron otras tendencias, algunas negativas, que desgraciadamente a veces llegaron de la mano de algunos argentinos. Hay una corriente de excesiva expresión corporal, plagada de llantos, pero que no se les entiende lo que dicen. Se cuenta una anécdota, muy conocida en los ámbitos docentes, de una clase de un profesor argentino, a la que entró un actor español y observó que a los alumnos no se les entendía lo que decían. La respuesta de este supuesto maestro fue: "A mí me da igual que se les entienda o no, pretendo que sientan...". Esto no sólo se da en el teatro, sino también en el cine español. Se habla mal, pero parece que a nadie le interesa... Estamos rompiendo con el sentido de la actuación. Veo muchos actores con estas deficiencias en el cine y en la televisión, pero por suerte no se atreven a pisar un escenario...

Chile Perú México. Francia. Argentina. Chile Perú México. Francia. Argentina. Chile Perú México. Francia. Argentina.

Semana Internacional del Teatro

punto. www.puntoyproyecto@punto.com.ar

al pie del Acorona

Chile Perú México. Francia. Argentina. Chile Perú México. Francia. Argentina.

27 de setiembre al 5 de octubre de 2005 MENDOZA

Festival Andino. Internacional de Teatro. Fiesta Provincial del Teatro.

II Congreso Internacional de Teatro. Comparado.

entradas anticipadas Teatro Independencia

auspician

invita

organizan

www.inteatro.gov.ar/mendoza - Tel. 4204766



20% de descuento a afiliados OSEP

